

Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar
Képzőművészeti Mesteriskola

IMMANENS MŰ

Anyagi és szellemi valóság a szobrászatban

DLA értekezés

Lengyel Péter

2004

Immanens mű

Anyagi és szellemi valóság a szobrászatban

DLA értekezés

Lengyel Péter

Témavezető: Bencsik István szobrászművész, professor emeritus

Teoretikus konzulens: Somos Róbert filozófus, egyetemi tanár

Tartalom

Tartalom	2. oldal
Előszó	
A disszertáció témájának ismertetése	3. oldal
I. Fejezet	
Művészeti kutatómunkám	7. oldal
1.1. Szobrászi tevékenységem ismertetése	7. oldal
1.1.1. DLA képzés előtti tevékenységem	8. oldal
1.1.2. DLA képzés alatti tevékenységem	16. oldal
1.2. Szakmai párhuzamok	26. oldal
1.2.1. Andy Goldsworthy	27. oldal
1.2.2. Eduardo Chillida	30. oldal
1.2.3. Hiromi Akiyama	36. oldal
1.2.4. Ulrich Rückriem	40. oldal
1.2.5. Richard Serra	44. oldal
II. Fejezet	
A szobor analízise és elhelyezése a térben	49. oldal
2.1. A modell	49. oldal
2.2. Az anyag	55. oldal
2.3. A szerkezet	61. oldal
2.3.1. Szerkezet a szobrászi térben	65. oldal
2.3.2. A szerkezet szubjektív meghatározása	67. oldal
2.3.3. A statikai viszonyok szerepe a szobrászatban	72. oldal
2.4. A forma	73. oldal
2.4.1. A forma hatása az anyagi egzisztenciára	80. oldal
2.5. A tér	85. oldal
III. Fejezet	
A létező mű	94. oldal
3.1. Az idő	94. oldal
3.2. Alkotás: a teremtés víziója?	102. oldal
3.3. A mű, mint létező esszencia	118. oldal
3.4. A romszobor-állapot; a mű jelentéskörének és létállapotának változásai	126. oldal
Köszönetnyilvánítás	138. oldal
Bibliográfia	139. oldal
Szakmai önéletrajz	142. oldal
Képmelléklet	143. oldal

Előszó

A disszertáció témájának ismertetése

Disszertációm kutatási területének alapot a PTE MK Képzőművészeti Mesteriskola Doctor of Liberal Arts (DLA) képzésének keretein belül eltöltött három éves doktori kutatómunkám ad. A doktori disszertációm jó alkalmat kínál, hogy egyrészt megszerezni tudjam az eddigi szobrászi tevékenységemet – különös tekintettel a DLA keretein belül készült munkáimra –, másrészt ahhoz, hogy a szobraim kapcsán felmerült szakmai fogalmakat vizsgálhassam.

A disszertáció három fejezetre tagolódik, ahol az első fejezetben saját szobraimat és azon szobrászok műveit mutatom be, akik munkám szempontjából kiemelt fontossággal bírnak. A második fejezetben alapvetően szobrászi – de más művészeti ágakhoz is köthető – kérdésekkel, míg a harmadikban filozófiai problémákkal foglalkozom, melyek vagy a művészetet általánosságban érintve vagy a saját szobrászi kutatásom folytán váltak számomra fontossá.

Az első fejezet első részében szobraim bemutatásakor fontos szempont volt számomra, hogy lehetőség szerint érzelemmentesen írjak a törekvéseimről és munkáimról, mert el szerettem volna kerülni azt a hibát, hogy műveimet alul-, vagy fölé értékeljem. Ezért olyan esztétikai és művészeti kritériumok nem szerepelnek ezen elemzésben, amelyek az alkotások művészi értékét lennének hivatva bemutatni. Ehelyett inkább arra próbáltam a hangsúlyt helyezni, hogy e munkák készültekor „mi”, „miért” és „hogyan” befolyásolta döntéseimet és hogy a végeredményben elkészült szobor, milyen mértékben reprezentálja az eredeti elképzeléseimet.

Az első fejezet második részében próbáltam bemutatni azokat a szobrászokat, kik életművükkel, életművük egy-egy részével, vagy csak az életműből kiragadott egy-két művel voltak befolyással szobrászi gondolkodásomra. Nem törekedtem itt sem átfogó művészeti és művészettörténeti elemzések, értékítéletek megfogalmazására, hanem sokkal inkább az életműveket egy-egy röviden átfogó és bemutató rész után, speciálisan azokról a művekről kívántam írni, melyek meghatározható pontokon érintik a szobraim által is felvetett plasztikai problémákat.

A második és harmadik fejezetnek a szerkezetét próbáltam úgy felépíteni, mintha egy mű elkészültének és a kész mű értelmezésének logikáját követné: a modellezéstől az alkotómunkán keresztül a mű érzelmi és tudati megéléséig. Ezt megpróbáltam olyan fogalmakkal megragadni, melyeket fontos mérföldköveknek érzek e folyamatban.

Először általános, más szakterületeket is érintő jellemzőket próbáltam keresni mind a tudomány, mind a filozófia, illetve általában a művészet – plasztikáim karakterjegyeiből kifolyólag elsősorban az építészet – területéről, majd ugyancsak általános megközelítéssel a szobrászat felől, míg végül a saját, specifikus törekvéseim oldaláról vizsgáltam egy-egy meghatározott fogalmat.

A második fejezetben elsőként a modellről írtam, a modell és a valóság kapcsolatáról, és arról, hogy létezhet-e helyes modell, megegyezik-e tárggyal, a képzeletünkben előállított képpel? Mi a különbség tudományos és művészi modell, művészi modell és építészeti konstrukció között? Mit szemléltet a modell? Milyen szerepe van a matematikának és a geometriának a modellezésben, és mikor vették át a tapasztalati tervezés helyét az építészetben? Milyen veszélyeket rejt a síkban való tervezés az építészet esetében és a szobortervek készítése közötti szoborpályázatokra? Milyen szerepe van a modellezésben a méreteknak, arányoknak? Miért tartom modellezhetetlennek egyes szobraimat?

A modellt követően az anyaggal foglalkoztam, ahol olyan kérdések foglalkoztattak, hogy ugyanúgy megragadható és analizálható-e a művészi anyag, mint bármely más anyag? Bármilyen anyaggal bármit ki lehet fejezni a művészetben? Döntő lehet-e a mű megítélésekor saját anyaga? Érintetlenül hagyja-e a tartalmat, ha egy alkotáshoz más-más anyagot használunk fel? Az anyag indukálhatja-e egy mű létrejöttét? Az anyagválasztás és megmunkálás során, meghatározza-e az anyag az alkotó lelki alkatát? Mikor anyagszerű egy szobor? Hogyan határozza meg az anyag a szobor arány- és térrendszerét, belső szerkezetét? Az értékvalóság szempontjából különbséget lehet-e találni az azonos anyagszerkezetű és azonos megmunkálású anyag elemei között, a funkciók különbözősége miatt?

A harmadik fogalom esetében a szerkezetet vizsgáltam, arra keresve a választ, hogy miért nem lehet öncélú a szerkezet? Mi a különbség építészeti és szobrászi szerkezet között? A szerkezet és a tér viszonya kapcsán próbáltam meghatározni a szerkezet által kizárt-, magába foglalt-, és kimetszett terét. A szerkezet értékelése szubjektív szempontokat is felvet, így írtam az egyensúly-, biztonság-, erő- és megértésélményről, valamint a rendeltetészerűségről. A szerkezeten túlmenően és ennek kapcsán merült fel, hogy miért megkerülhetetlen a szobraim szerkezeti felépítettsége miatt a statika szerepének vizsgálata? Mi határozza meg esetükben a statikai egyensúlyt?

A szerkezet után a forma jelentőségével foglalkoztam. Érdekelt, hogy mi a különbség forma és jel, természetes- és mesterséges forma között? Miért mutatkozik a

formák vizuális észlelése és a formáról alkotott képzetek, vizuális rekonstrukciók között eltérés? Mikor írható le egy forma? A művészet szempontjából lehet-e megkülönböztető jegy a struktúra és a forma? Milyen összefüggés van tartalom és forma között? Elsősorban a mestermunkám szempontjából fontos Szabó Géza feszültségelmélete,¹ mely azt kutatja, hogy a formaváltozással járó belső anyagi részecskékben fellépő feszültségből fakadó változások milyen hatással vannak az anyagi egzisztenciára? A fizikai belső átrendezésből következik-e szellemi?

Végül a második fejezet végén a térről írtam, ahol többek közt az érdekelt, hogy a teret, mint dimenzionális kategóriát hogyan értelmezzünk az anyagi valóság által? Megegyezhet-e a tér az idő és a lét keletkezése? Értelmezhető-e a tér idő nélkül, vagy az idő tér nélkül? Hogyan alkothatunk véges eszközökkel teret, miközben teljes énünkkel érzékeljük, értelmünkkel átéljük azt? Hogyan válhat hozzáférhetővé ez a tér a művészetben keresztül? Miért ragaszkodik ahhoz az ember, hogy élettere mechanisztikus, derékszögű legyen? A szobor és a tér kapcsolatát milyen mértékben befolyásolja a szobor történeti megélésének lényegi változása a XIX-XX. század során?

A harmadik fejezet első részében az idő fogalmát vizsgáltam. Független-e az idő fogalma az embertől? A természeti jelenségek sajátossága vagy az emberi lét jellemzője? Hogyan történt tapasztalati úton az idő felfedezése és felismerése? Miért fontos az ember számára, hogy időmérő eszközöket készítsen? Az óra szerkezetében tárgyasulna az idő? Ezáltal rendelkezhetünk az idő felett? Ha ugyan létezik, mérhető-e a homogén idő? Van-e abszolút idő? Mit jelent az idő a tudomány, a filozófia és a tapasztalataira támaszkodó ember számára? Mit jelent a művészet számára az egymásutániség?

A második részben a teremtés művészetben meghatározható jelentőségéről írtam. A teremtés alapja a lét. A lét felismerésével teremtővé vált vagy válhat-e az ember? Nem csak az a kérdés, hogy milyen lét-rétegek mozgatják az embert, hanem az is, hogy milyen viszonyban áll az ember a különböző lét-rétegekkel? Léteznek-e olyan lét-rétegek, melyek a világban az alkotó ember személyén keresztül ágyazódnak be? Az önismeret megfelelő szintjére ért már az ember ehhez, és a teremtés aktusához feltétel a teremtő önismerete? A tehetség és a teremtés szétválaszthatatlan fogalmak, azaz elválasztható-e a művészettől a teremtés? Teremtmény-e a mű? Mi történik a mű létrejöttének – a „touche” – pillanatában?

A teremtés után a műről írok, létállapotáról és szerepéről az ember életében. Számomra fontos kérdés, hogy létező-e a mű? A mű előfeltételei milyen mértékben

¹ Gilyén 1982. p. 93., 176.

gyökereznek az emberen keresztül a természetben? Mi a mű célja és mi az ember célja a művel? Milyen mértékben fogadható be egy műalkotás? Milyen a viszony alkotás és értékstruktúrája között? A társadalmi megítélés hogyan befolyásolja a kész mű történeti létét?

Végül a harmadik fejezet utolsó részében a mű jelentéskörének és létállapotának változásai érdekeltek és a szobraim által indukált kérdés, hogy mi a romszobor-állapot? Az anyagi megsemmisülés törli el a mű létét, vagy már korábban bekövetkezhet olyan változás a mű léteben, mely eredményezheti ezt az állapotot? Csak a civilizációs különbségek és árnyalatok révén válnak értelmezhetetlenné az idő múlásával a művek legbensőbb szellemi tartalmai? A múltból ránk maradt tárgyak milyen mértékben tekinthetők objektív dokumentumoknak? Sérül vagy változik-e a szobor ideája fizikai változásával együtt? Módosulnak-e ezen művek kijelentései, állításai? Végül azon szobraim esetében, melyekbe csontokat applikáltam, felmerült a kérdés, hogy a valaha élő szövet létállapotát miként lehet definiálni? Lehet-e a holt szövetnek léte? Lehet-e a szobrászi formát e módon önállósult „valóságként” felfogni, s mintegy „élőlénynak” minősíteni?

A kérdések természetesen csak körvonalakban jelzik a témaköröket, melyek kapcsán szeretném megjegyezni, hogy a felvetések alapvetően nem egy elvont logikai rendszert alkotnak, hanem sokkal inkább saját szobrászi gondolkodásom szegleteihez kapcsolódnak, hiszen a fogalmak megválasztásának és értelmezésének módja is azt a világot hivatott reprezentálni, melyet szobrászként magaménak érzek.

I. FEJEZET

Művészeti kutatómunkám

1.1. Szobrászi tevékenységem ismertetése:

Plasztikai törekvéseim az utóbbi években arra összpontosultak, hogy az általam konstruált különböző szerkezetek segítségével a szobraimhoz felhasznált anyagokat olyan szituációba hozzam vagy helyezzem, ezáltal oly mértékben felerősítsem, hangsúlyozzam egyes tulajdonságait, hogy azok túllépjék saját anyagszerűségük vélt határait. Új tulajdonságokat öltenek, ölthetnek magukra, vagy ezek a tulajdonságok, belső szerkezeti elrendeződések megváltozhatnak.

Munkáim kiindulópontját olyan fizikai jelenségek alkotják, melyek törvényei alapvetően meghatározzák szobraim szerkezetét. Ezek statikai törvényszerűségek alapján és a geometria logikája szerint épülnek fel. E geometria alapelemei a szobrászatban és az építészetben évezredek óta használt egyszerű szerkezetek (ék, hidaknál használt kötél szerkezet, keretszerkezet, stb.), ahol a súlyok (kő), tartó és feszítőerők, gravitáció, kölcsönös és ellentétes viszonyaiból jön létre plasztikai-, és egyben fizikai jelenség.

A tartószerkezetek teherbírásának és a kövek súlyának viszonyát igyekszem annyira kiélelni, hogy a szerkezetek még úgy bírják el biztonságosan a terhet, hogy közben a lehető leglégiesebbek, könnyedebbek maradjanak. A plasztikai arányt mindig megpróbálom a lehetőség szerinti maximális mértékben a kő felé billenteni. Ezért munkáim szerkezeteinek időtartama behatárolt, több esetben egy emberöltőnyi időn belül széteshetnek. A szobrok esetében ezek a viszonylag rövid időtartamok azonban – úgy gondolom – nem egyenlők az élettartamukkal. Összedőlésük után nem semmisülnek meg, mert a szobor-rom állapotból rekonstruálható munkáim „eredeti” állapota.

A fizikai és statikai kérdések mellett hagyományos, klasszikus plasztikai problémák is szerepet kapnak munkáimban, például a geometrikus-organikus, a konstruált és természetes formák közötti kölcsönösség, ellentét, feszültség, arány, stb. A formai megmunkálást igyekszem a lehető legminimálisabbra redukálni. Annyit faragok a tömbökön, amennyit a szerkezetek elve és konstruálása megkíván. Általában a szerkezetek formája geometrikus test. Ezek az egyszerű formák és a megmunkálatlan, vagy alig megmunkált kősziklák jelennek meg egy-egy szobrászi rendszerben.

A szerkezetek használatánál két fő szempontot határoztam meg. Az egyik, hogy minden esetben kerülöm az alátámasztást és a felfüggesztést. Ez alól csak azok a szobrok kivételek, ahol nem alkalmazok tartószerkezetet, hanem egy adott anyag terhelhetőségét vizsgálom (gyufaszál, csont, kifűjt tojás, stb.). A másik fontos szempont, hogy a szerkezeteket alkotó elemek között rögzítést – csapolást, ragasztást – nem használok.

Az első munkák készítésekkor¹ elsősorban az a kérdés foglalkoztatott, hogy mi történik szobraim elemeivel a szerkezeten belül? A szerkezeti változásokra ezek az elemek hogyan és milyen módon reagálnak? Ez az alapvető kérdés bővült a DLA képzés idején készült szobraim esetében,² amikor elkezdtem vizsgálni külön-külön is az elemeket: a szerkezeti módosulások milyen változásokat eredményeznek anyagszerkezetükben és ez a belső változás miként hat az elemek létállapotára?

1.1.1. DLA képzés előtti tevékenységem

A graduális képzésem idején mestereim Rétfalvi Sándor szobrászművész, egyetemi tanár és Colin Foster szobrászművész, egyetemi docens voltak, akik tanulmányaim során szakmai munkámat támogatták.

A szobrászat fentebb említett kérdéseivel foglalkozó kutakodásom visszanyúlik a graduális képzésben eltöltött utolsó két évre is. Ebből következően mind a diplomamunkám, mind a szakdolgozat, az akkori történéseket próbálta összegezni. A szakdolgozat címe és ez által a szobrászi kutatómunkám megnevezése *Lebegő kő* lett. Ezzel a megnevezéssel ma már nem tudok azonosulni. Szakmailag szerintem pontatlan, félrevezető és félreérthető, mert véleményem szerint túl szűk keretet biztosít szobraimnak. Ezért döntöttem úgy diplomázásom után, hogy a *Lebegő kő*nek csak a monogramját – az L.k.-t – használom az adott szobor sorszámaival. Így munkáim elkülöníthetőek lesznek egy tulajdonképpen személytelen kód révén és a cím jelentősége a szoborhoz képest minimálisra csökken.

Szobrászi tanulmányaimat sorsdöntően befolyásolta az a körülmény, mely a két év szünet után újra induló kőszobrász kurzuson alakult ki, a graduális képzésem utolsó előtti évében. A túl sok jelentkező diákra nem jutott elegendő jó minőségű faragható kő. Számomra is csak szétfagyott, megrepedezett kövek maradtak. Logikusan vetődött fel a kérdés, hogy mit lehet kezdeni olyan kövekkel, melyeket nem lehet faragni? Ha egy

¹ Lásd 1.1.1. *DLA képzés előtti tevékenységem*

² Lásd 1.1.2. *DLA képzés alatti tevékenységem*

egységet nem lehet megbontani vagy megváltoztatni, akkor azt el kell fogadni egésznek. Így e köveket egy-egy egységnek tekintettem, melyeknek hibáit ezentúl pozitív tulajdonságként kezeltem, ezáltal megszűntek hibák lenni. A cél nem lehetett számomra más, minthogy ezekből az egységekből vagy elemekből konstruáljak, építkezzek. Ezen belül a legizgalmasabb feladatnak az olyan szerkezetek, szobrok megépítése tűnt, melyek statikailag kiélezett, éppen megálló építmények. A graduális képzés során az így készült szobraim - a diplomamunkákkal együtt - három szűkebb csoportba sorolhatók:

1. Különböző szerkezetek által megtartott tömeg. A szerkezetek a kiválasztott anyagok alapján természetes vagy mesterséges anyagokból épülnek fel. Az alkotóelemek között rögzítést (ragasztás, csapolás) nem alkalmazok. Kerülöm a szerkezetek felépítésénél az alátámasztást és a felfüggesztést.

2. A kő a szerkezetekben, mint alkotóelem is megjelenik, bővül a funkciója, nem csak súly vagy teher, hanem a szerkezet alkotó- és így tartóeleme – tehát teher és terhelt anyag – is egyben.

3. Nemcsak a szerkezetek által megtartott kövekkel, hanem olyan anyagokkal is kísérletezek, melyeknek nem funkciója a terhek tartása (például: gyufaszál). Ez a későbbiekben bővült olyan anyagokkal, melyek tartó funkcióval ugyan bírnak, tehát terhelhető anyagok, ám jóval nagyobb megterhelésnek tettem ki őket, mint ami eredeti feladatukból következett volna (például: sertésbordacsont).

Történeti áttekintés:

a, Lebegő kő I. (1. kép)

Az első lebegő kő tervénél a kockatestből indultam ki, mert ez az egyik legegyszerűbb geometriai térforma. Ezt a mértani testet fából épült szerkezet tartja. A szerkezet felépítése egyszerű: két faelemet helyeztem el egymás mellett párhuzamosan, rájuk merőlegesen ugyancsak egy pár párhuzamosan elhelyezett faelempár került. Ezen elv alapján egy faoszlopot építettem fel, ahol minden faelempár merőleges a szomszédjára. A faelemek között csapolást, ragasztást és más rögzítést nem alkalmaztam. A kockatest két oldalához építettem egy-egy ilyen faoszlopot. A faelemsor és a test úgy csatlakozik egymáshoz, hogy a kockatestre merőleges elempároknak hozzájuk idomuló negatív formát faragtam, amibe belekapaszkodhatnak. A megemelt forma két fél elemből áll. Ez a két elem fogazatok révén kapcsolódik egymásba, utalva a kockatest és a faelemsor kapcsolatára. Ahol a mértani test fél elemének fogazata pozitív forma, azon az oldalon abban a szintben a mértani test másik

oldalán negatív formával illeszkedik a faelemsorhoz. Ahol a mértani test fél elemének fogazata negatív forma, azon az oldalon abban a szintben a mértani test pozitív formával illeszkedik a faelemsorhoz. A mértani test a faelemsoron belül az alsó két harmadrészhez illeszkedik, kételemnyire a földtől, hogy súlya, tömege vizuálisan ezzel is kidomborodjék. A szobor összeszerelésénél jöttem rá, hogy a plasztikához készült makett mennyire nem képes ellátni feladatát, mert a mű szempontjából ideiglenes, átmeneti anyagból készült, gipszből, amelyből a legfontosabb hiányzik: a súly. Az elkészült szobor ugyanis nem állt meg, egész egyszerűen a kő hatalmas súlya szétnyomta a kétoldalt fölépített, a mértani testet közrefogó két faelemsort. A szerkezet ilyen formában gyengének bizonyult, nem tartotta meg a követ. Ezért módosítottam úgy, hogy a faelemek valamilyen erőhatás folytán összepréselődjenek, a kő súlyától ne csússzanak szét. A legkézenfekvőbb megoldásnak az tűnt, ha a két faelem-oszlopra egy áthidaló kőgerendát helyezek. Azonban ez is kevésnek bizonyult, ugyanis a kő nemcsak függőleges irányba fejtett ki erőhatást, hanem – mivel két fél elemből épült –, az alsó érintkezési pontból kiindulva oldalirányba is. A kőgerenda nem tudott akkora erőt kifejteni a két elemsorra – főleg arra a két elempárra, amely a kő legalsó pontjával érintkezik –, hogy a levegőben megtartsa a követ. Ahhoz, hogy a szobor álljon, vagy ezt a préselő erőhatást kellett volna addig növelni, hogy nagyobb legyen a kő szétnyomó erejénél, vagy ezt a szétnyomó erőt kellett más úton eleve megszüntetni. Több megoldás is felmerült: vagy egy akkora követ helyezek a faelemekre, mely nagyobb erőhatást fejt ki, mint a lebegő kő – ez esetben viszont eltörpült volna a lebegő kő tömege, vagyis a lényeg –, ráadásul így az egész szobor ingataggá és veszélyessé vált volna. Vagy a faelemekre alulra és fölülre is kőgerenda kerül és őket préselem össze – a szőlőprésekhez hasonlóan –, ám így az erőhatások természetessége veszett volna oda. Felmerült továbbá az is, hogy a két követ alul vaspánttal vagy kapoccsal rögzítem egymáshoz, de erre a megoldásra még inkább igaz az előbbi kifogás. Ráadásul egy harmadik anyag is bekerült volna a szoborba. Végül a több megoldás közül megpróbáltam a legtisztábbat választani. Ez pedig az, hogy alulra és fölülre is helyeztem kőgerendát, és az alsó kőgerenda két végéhez csapolva illesztettem egy-egy követ, mely a faelemsor azon elempárját támasztja meg oldalról, mely legalul először illeszkedik a lebegő kőhöz. A szobor így megállt.

b, Lebegő kő II. (2. kép)

A második lebegő kő tervénél a faszerkezet megváltoztatása volt a célom, oly módon, hogy két párhuzamos faelempárra merőlegesen csak egy faelem került, így a

párhuzamos faelempárok azon végei, melyekre nem volt merőlegesen téve faelem, összeértek. Sort alkotva így nem oszlop épült a faelemekből, hanem egy félkörív. Ennek megfelelően változott a mértani test, mint alapforma. Az alsó fele megmaradt téglatestnek, míg a felső fele félgömb lett. A félgömb ívéhez így hozzáilleszthető lett a félköríves faszerkezet. Mivel a faszerkezet illesztéséhez elég volt a félgömb egy ívszelete és mivel a csegelyes kupolára emlékeztető forma sokat veszített formai erejéből a félgömb és a kubus éles formaváltása miatt, ezért ésszerű volt tömbösebbé tenni a formát – hogy a gyakorlatban is növelje a kő súlyát – a plasztikai váltás megszüntetésével. Tervem szerint ahhoz, hogy a követ és a faszerkezetet így összeépítsem elég, ha a kövön az ív vonalát mindkét oldalán meghosszabbítom, hogy így az aláfördülés miatt a kő ne tudjon a szerkezet „öleléséből” kicsúszni. Ám megint bebizonyosodott, hogy hiába a modell és a tervezés, a szobor gyakorlati megvalósításánál derül ki, hogy működik-e a konstrukció. Márpedig a kő súlyánál fogva szétnyomta a szerkezetet. Ugyancsak az oldalra történő nyomást kellett kiküszöbölnöm. Ennél a szobornál ez szerencsésebben sikerült, ugyanis rájöttem, hogy a *Lebegő kő I.* és *V*-nél használt fogas kapcsolódási rendszert felhasználhatom ennél a szobornál is a kő és a faelemek illesztéséhez. Így korlátozom a faelemek mozgását oldalirányba – vagy ha úgy tetszik, a kő tömegközéppontjától kiindulva a faszerkezet síkja mentén a tér minden irányába –, ugyanakkor ez a szerkezeti kapcsolódás függőleges irányban a körív mentén szabad mozgást enged az elemeknek. Lényegében ezen ív mentén egy sín faragtam, míg minden kőhöz illeszkedő faelemnek a kő felé eső részére negatív formát hoztam létre, ami a sínhez illeszkedik. Ilyen formán a rendszer a következőképpen működik: a kő – mely körülbelül kétujjnyira lebeg a föld felett – súlyánál fogva a legalsó elempárookra fejt ki először erőhatást, ami azután tovább tevődik a sorban következő többi elemre egészen addig, míg a két oldalról induló, a körív mentén egymás felé ható nyomóerők, a szobor középtengelyénél találkozáskor „kioltják” egymást, hiszen hatásuk mértéke egyenlő. Természetesen az elemek között itt sincs ragasztás, csapolás vagy más rögzítés. Ez azt jelenti, hogy a kő a súlyával – az abból keletkező nyomóerővel – tartja össze azt a faszerkezetet, amely a levegőben végül is megtartja. A kő nélkül a faszerkezet szétesne, a faszerkezet nélkül a kő nem lebegne.

c, Lebegő kő III. (3. kép)

A harmadik lebegő kő is az első lebegő kő logikájából eredeztethető. Eredetileg itt is faelemek tartották a követ, a következőképpen: két vékony kőlap közé került volna a lebegő kő úgy, hogy köztük kétszer két pár faelemsor tartsa a súlyt. Mindegyik

faelemnek negatív formát terveztem a kövekbe – amibe illeszkedhettek volna –, helyzetük viszont nem vízszintesre lett tervezve: a lebegő kő felőli érintkezési pontokat lejjebb szántam, mint a kőlap felőli érintkezési pontokat. Az első lebegő kőnél a faoszlop volt a tartószerkezet, itt viszont a kőlap és az egymástól egyenlő távolságra elhelyezkedő párhuzamos faelemsor alkotta a tartószerkezetet. Ez azért fontos, mert itt a kő már nemcsak úgy jelent meg a szoborban, mint egy tehetetlen forma, hanem fontos funkciós szerepet is kapott. Ezt próbálva még inkább kihangsúlyozni, elhagytam a faelemsort és helyette a kövek közé egy-egy vaslapot terveztem, fordítva egyet a térbeli helyzetén is: a lebegő kő felőli érintkezési pont följebb került, mint a kőlapoknál levő érintkezési pont. A vaslap azért is lett számomra izgalmasabb, mint a fa, mert szemmagasságból nézve a szobor úgy hat, mintha csak egy vonal tartaná a levegőben a követ. A veszélye a szobornak megint csak az volt, hogy a lebegő kő a szerkezetet oldalirányba szétnyomja. Ennek megakadályozása végett ültettem az egész rendszert egy negyedik kőbe, mely a két kőlap alját fixálja, és oldalról megtámasztja. Lényegében ugyanaz az eljárás, mint a *Lebegő kő I*-nél, csak ott ezt három kőelemmel oldottam meg, míg itt eggyel. Így a rendszer a következőképpen működik: a lebegő kő lefelé és oldalirányba nyomást gyakorol a vaspántokon keresztül a két vékony kőlapra, melyek ezt a nyomást továbbadják az alsó kőnek, mely ellenáll és kioltja erejét. A rendszer lényege hasonló a gótikus katedrálisok szerkezetéhez, ahol adva van egy hatalmas főtömeg, ami képtelen lenne önmagában megállni, ha nem tartanák meg a támvégek, támpillérek. Az első lebegő kőhöz hasonlóan, itt is tisztább lenne a szerkezet, ha nem lenne az alsó negyedik kőelem.

d, Lebegő kő IV. (4. kép)

A negyedik lebegő kő különbözik a többitől. Ennek oka az, hogy a köveket nem konstruált szerkezet tartja meg a levegőben – mint a többi szobor esetében –, hanem olyan általam keresett anyag, melynek szerepköre messze nem a teherbírás. A *Lebegő kő IV*-nél ez az anyag a gyufaszál. Ezzel és hasonló anyagokkal a terhelhetőség határát vizsgálom szobraimon. A szobor a következőképpen épül fel: egy kiválasztott kőről – mely szabályos téglatest –, az alsó egyötöd részét levágtam. Az alsó kő vágott felületén egymástól két centiméteres távolságban négy milliméter mélységig két milliméter átmérőjű furatokat fúrtam. Ezekbe fejjel lefelé állítottam a gyufaszálakat – hogy a foszforréteg miatt szoruljanak – és erre került rá a kő felső négyötöde. A felső követ két ember még éppen elbírja. Ezt tartja összesen 225 db gyufaszál. Ha a szobor vízszintbe van állítva és nincs kitéve az időjárás viszontagságainak – főleg az esőnek – akár több

hétig is áll. Mikor szép lassan elmozdul a kő és a gyufaszálak minél inkább meghajlanak, annál gyengébb lesz a rendszerük. Ha eléri a hajlásban a végső pontot, a kő lehuppan és az egy irányban ledőlt gyufaszálak olyanok lesznek, mint egy letarolt erdő. Ezzel a szobor szerintem nem szűnt meg, mert az összedőlt szerkezetből is világosan lehet következtetni magára a rendszerre.

e, Lebegő kő V. (5. kép)

Ennél a szobornál az egyik legfontosabb célom az volt, hogy az oldalirányba történő nyomást ne kitámasztással vagy préseléssel semlegesítsem, mint ahogy azt tettem a *Lebegő kő I.*-nél. Ezért az ott használt faelemsor helyett egy olyan – pipához hasonló – tartóelemet alkalmaztam a *Lebegő kő V.*-nél, mellyel a faelemsor hiányosságait is meg tudtam oldani. Ezáltal a tartószerkezet legmegfelelőbb anyaga a fa helyett a fém lett, melynek vízszintes alsó éle a kő alá nyúl – akárcsak egy targonca vasvillája –, míg felső éle – az alsóval hegyesszöget bezárva – a vízszintes él végpontját köti össze a szobor tengelyének egy pontjával. Hogy melyik pontjával, az egyrészt függ a kő, illetve a szikla méretétől, ezen kívül a szerkezet anyagának meghajlásától, ami a terhelés miatt valószínűsíthető volt. Ezekről azért függ a méret, mert a kő és a szerkezet felső szára nem érintkezhetett, hogy ne legyen direkt oldalirányú kitámasztás a szerkezet részéről. A lebegő kő két sziklából áll, melyek ugyancsak fogazatok révén kapcsolódnak. Két szerkezeti elempárra volt szükség – hogy a szobor előre vagy hátra fel ne boruljon –, így lényegében két egyenlő szárú háromszöget kaptam, melyek a térben egymáshoz viszonyítva párhuzamosan helyezkednek el. Fontos, hogy a két szemben lévő elem alsó szárai – melyek a háromszög alapéleit adják – szemmel láthatólag nem érintkeznek, míg a két felső szár – a háromszög két egyenlő szára – a lebegő kőhöz hasonlóan fogazatok révén kapcsolódik egymáshoz. Az egész szerkezet két ponton van alátámasztva, mely két T-alakú hegesztett vasból áll, melyek a lebegő kő legszélsőbb pontja és a szerkezeti elem legkülsőbb pontja közé lettek elhelyezve. A szerkezet úgy működik, hogy a lebegő kő lefelé és oldalt történő nyomásával az elempárokat szét akarja feszíteni egymástól lefele és oldalirányba. Ezt akadályozza meg a szerkezeti elempárok felső fogsoros kapcsolata, mely nem párhuzamos, hanem fecskefarkas illesztés. Az, hogy a kő „lebeg” és a szerkezet nem esik szét, a felső illesztésnek köszönhető, így a rendszert nem lehet sem felfüggesztésnek, sem alátámasztásnak tekinteni.

f, Lebegő kő VI. (6. kép)

Ez a térplasztikám lényegében a *Lebegő kő II.*-nek a monumentális méretű megvalósulása. A különbség annyi, hogy a kő itt nyers szikla, pusztán a félköríves sín lett belefáragva, a faelemek pedig vasúti sántalpfákból készültek.

g, Lebegő kő VII. (7. kép)

A *Lebegő kő VII.* szerkezetének logikája a *Lebegő kő III.* strukturális megoldásához kapcsolódik azzal a különbséggel, hogy ennél a szobornál igyekeztem tisztább szerkezeti felépítést megvalósítani. Úgy gondoltam, hogy a *Lebegő kő III.*-nál alkalmazott legalsó, negyedik kőelem elhagyásával, ha a két oldalsó tartókő tömegét megnövelem és a függőleges helyzetéből kibillentem, akkor ezzel erőegyensúlyt tudok létrehozni. Ennél a szobornál volt először lehetőségem tonnákban mérhető sziklákkal dolgozni. Az első négy *Lebegő kő* szobor maximum egy mázsás kövekből készült, a *Lebegő kő V., VI., IX.*, hat-nyolc mázsás kövekből, míg a *Lebegő kő VIII.* is több tonnás sziklából épül fel. Ezeket a méreteket kihasználva próbáltam a *Lebegő kő VII.*-nél a tonnákat egymásnak feszíteni. A tervem az volt, hogy két kifelé dőlő szikla közé elhelyezek egy vízszintes kiterjedésű sziklatömböt – melynek mérete és tömege megegyezett körülbelül a két szélső tömb együttes méretével és tömegével – úgy, hogy a köveknek csak az élei érnek egymáshoz. A terv szerint a középső lebegő sziklát daruzásnál használatos drótkötél tartotta oly módon, hogy a térben vízszintesen egy nyolcast leírva a két szélső sziklát ölelje körbe. Hogy a kötélen ne csússzon el, az eredeti terv szerint a sziklák sarkainál a kötélen számára furatokat készítettem volna. A probléma a tervvel az volt, hogy a középső szikla hatalmas súlya – attól függően, hogy a kötelet hol kötöm meg – vagy a két oldalsó tartószikla tetejét rántja össze, vagy az aljukat húzza ki. Még az sem segített volna ez esetben, ha a két megbillentett sziklának az alját lefaragom síkra, hogy nagyobb felületen tapadjon a földhöz. Ezen a terven finomítanom kellett, elkerülhetetlen volt, hogy a kövek ne az élüknél érintkezzenek, hogy a megbillentett sziklákat ne egy ponton érje erőhatás. Így a következőképpen valósult meg a szobor: a két megbillentett szikla közé úgy került be a harmadik szikla, hogy körülbelül a billentett sziklák alsó egyharmadánál egy-egy körülbelül egynegyed négyzetméternyi felületen érintkeznek. A drótkötél úgy írja le térben a nyolcast és öleli át a két megbillentett sziklát a felső egyharmadánál, hogy az eredeti tervvel ellentétben nem a középső szikla alatt, hanem a felett, azt pusztán az oldalra történő kibillentésben akadályozván meg. A drótkötél pályáját rögzítő furatokat így el lehetett hagyni. Az egész rendszer egy gigantikus ék, amit a széteséstől a drótkötél kímél meg. Mégis a

rendszer minden egyes eleme egyenrangú, hiszen ha bármelyiket kiemelnénk, a szerkezet összeomolna.

A *Lebegő kő VII.*-nek terveztem egy párdarabját is – lehet, hogy pontosabb a megjelölés, ha a tükörképének nevezem –, ugyanis felmerült bennem a kérdés, hogy mi történik akkor, ha a két tartókövet nem kifelé billentem, hanem befelé? Nyilván így a középső kő nem felülre, hanem alulra kerül és ugyanígy a kötél sem a középső szikla fölé, hanem az alatt feszült volna. A két rendszer között alapvető különbség az, hogy a *Lebegő kő VII.*-nél a középső követ a két megbillentett kő tartja, míg a drótkötél „pusztán” a három követ fogja össze, viszont a *Lebegő kő VII.* tervezett párdarabjánál a drótkötél nem csak a köveket szorította volna össze, hanem konkrétan a középső követ is tartotta volna. Ennek a szobortervemnek a megvalósítására még nem került sor.

h, Lebegő kő VIII. (8. kép)

A *Lebegő kő VIII.* a *Lebegő kő V.* speciálisnak is mondható párja, abban a tekintetben, hogy a *Lebegő kő V.* szerkezetében megjelenő kőkonstrukciót próbáltam kiemelve önmagában is értelmezni. Ezt azért tartottam fontosnak, mert amikor a *Lebegő kő V.* készült, először a kőelemeket illesztettem össze, és úgy gondoltam, hogy ez a konstrukció szobrászi szempontok szerint önmagában is megállná a helyét, ezáltal a mű lehetőségeinek új aspektusait is vizsgálhattam. Külön érdekessége e szobornak, hogy ellentétben az összes többi *Lebegő kő* munkámmal, ez nem a PTE MK szobrászképzésének keretein belül készült, hanem egy Lindabrunnban (Ausztria) megrendezett nemzetközi kőszobrász szimpózium adott alkalmat e szobor megvalósítására. Ez azért fontos szempont a munkám szempontjából, mert lehetőség nyílt – a *Lebegő kő VII.*-hez hasonlóan – monumentális méretben történő kivitelezésre. A szobor szerkezetileg a következőképpen épül fel: egy körülbelül 2x1,5x1 méteres sziklát kettérepesztettem és fogas illesztéssel újra egymásba toltam őket úgy, hogy a felső egynegyed résznél egy ék alakú negatívot faragtam, melybe egy, a negatívba illeszkedő sziklát süllyesztettem. Ez a felső kőelem a két alsó követ pár centi szélességig szétfeszíti, ezáltal az illesztés fölül két-három centiméterre szétnyílik, mely lefelé haladva fokozatosan szűkül, mígnem legalul a rés teljesen össze nem záródik. Ezáltal a szobor alja – mely síkra lett vágva – nem fekszik fel a talapzat felső síkjára, hanem a két szélső élen „lebeg” az egész rendszer.

A *Lebegő kő VII.*, *VIII.* markánsan különbözik a többi *Lebegő kő*-től abban, hogy míg az utóbbiaknál a követ egy más anyagból épült szerkezet tartja, addig az előbbieknél a kő maga is a szerkezet szerves része lett.

i, Lebegő kő IX. (9. kép)

A *Lebegő kő IX.* estében – hasonlóképpen a *Lebegő kő IV.*-hez – egy anyag statikai vizsgálatával kísérleteztem, ez esetben a kiválasztott anyag a dróthuzal volt. Egy faragatlan sziklát helyeztem egy hegesztett szegvasból konstruált hasádba, melynek a szegvas csak az éleit határozza meg. A szikla a földtől körülbelül 10 cm-re megemelve lett elhelyezve úgy, hogy a hasáb belső terét ideálisan kitöltse. Ebbe a rendszerbe feszítettem ki úgy a drótot, hogy a fémhasáb élein átvetve a követ alulról fonják körbe. Az egész rendszer egyetlenegy drótszállal valósult meg. Mivel a hasáb anyagául viszonylag gyengébb vasat választottam, a kő súlyától a hasáb egyenes élei meghajoltak, a felső él lefelé, míg az alsó él felfelé. Minél inkább meghajolt a vas, annál erősebb lett a rendszer, ugyanakkor annál jobban lehetett érzékelni a szoborban lejátszódó erőhatásokat.

1.1.2. DLA képzés alatti tevékenységem

A DLA képzés idején témavezető mesterem Bencsik István szobrászművész, professor emeritus volt, aki doktori munkám irányításában tevékeny szerepet vállalt.

A doktori program általam tervezett keretei túl tágnak bizonyultak. A felvételt megfogalmazott munkatervet – ami eredetileg a graduális munkáimnál megfogalmazott három kisebb részre osztott kutatási terület volt – leszűkítettem, mert három év alatt következetesen nem lehet ekkora problémakört feldolgozni. Így helyeződött át a hangsúly a doktori munkám során a (konstruált) szerkezetekről a felhasználandó anyagokra. Ez a kő mellett elsősorban a csont, illetve a tojás használatát jelenti.

A doktori tanulmányaim három éve alapvetően két főbb részre oszlott. Az első két évben csontokat és tojásokat építettem be szobraimba, tehát alapvetően a kő és egy másik, a kőtől jelentősen eltérő anyag kapcsolatával foglalkoztam. A második periódusban, az utolsó évben – részben a doktori mestermunka miatt – a kőhöz nem társítottam más anyagokat. Erre volt már példa a korábbi munkáim közt is, ám most egy jelentős változással tettem ezt. Eddig, ha a szobrom csak kőből állt, akkor több elemből épült fel a munkám. Itt azonban a célom az volt, hogy egy tömbbe sűrítve próbáljam ki azokat az elveket, melyeket ez idáig a több elemből felépült szobraimon kísérleteztem ki. Azáltal, hogy egy anyag foglalja magába a terhet és a tartóelemet, a homogén anyagszerkezeten belül változások történhetnek. Ezen esetleges változásoknak köszönhetően több fontos kérdés merülhet fel, melyekkel a disszertáció során részletesen kívánok foglalkozni.

A DLA képzésben töltött idő történeti áttekintése:

Az első periódusban – a csontos szobrok esetében – több kérdés is felmerült. Az egyik legfontosabb, hogy feltétlenül csonttal tudom-e elképzelni ezeket a szobrokat, nem érzem-e úgy, hogy jobb lenne a csont szerkezetét és a rendszerét imitálni egy másik anyaggal, mondjuk vaspántokkal? Azért tudtam csak csonttal elképzelni ezeket a szobrokat, mert engem a csont elsősorban mint anyag érdekelt, s nem mint forma vagy mint plasztikai jelenség. Természetesen a szobrok alkotásában ez is fontos szerepet játszott, de nem elsődlegest. Imitálás esetén már nem a csontot vizsgáltam volna, hanem az imitáló anyagot.

A másik kérdés erkölcsi, etikai szempontokat vet fel: használhatom-e élő szervezet maradványait? Ennél a kérdésnél drasztikusan elválasztottam az embertől minden más egyéb élőlényt. E különbségtevés alapja az volt, hogy az ember a szellemi lét meg- és átélésével a fizikai létének minőségét is megváltoztatta, ezért csak állati eredetű elemeket építettem a szobraimba.

A csont használatának kérdése mellett felmerült még, hogy a szobrokat milyen fajta kő felhasználásával valósítsam meg? Elképzeléseimnél a legfontosabb szempont az volt, hogy a fehér csonthoz fekete vulkanikus követ találjak. Számomra elsősorban nem a fekete kő és a fehér csont első hallásra talán dekoratívnak tűnő esztétikai ellentéte volt a fontos, hanem az anyagok szerkezetének különbsége. Ezért vettem el lehetőségként a mészkövet – ahol a csont és a mészkő lényegében hasonló szerves alapanyagokból épül fel –, mert úgy éreztem, hogy mészkő használata esetén a két anyag feloldaná, „megpuhítaná” egymást, a vulkanikus, fekete kő esetében azonban a két anyag ellentétéből kifolyólag a szoborban a kő a csontot, a csont meg a követ hangsúlyozza. Így a szobrok zalalahápi bazaltból készültek, melynek színe homogén fekete, néhány fehér, felhőszerű zárvánnyal. Ezeket a köveket nem tükörfényes felülettel képzeltem el, hanem mattabb, polírozott felülettel, mely csak az anyag eredeti színét hangsúlyozza.

Végül felmerült még egy kérdés, melynek jelentőségét mind a mai napig nem tudom meghatározni: a szobraimhoz szükséges kubusok milyen technikával készüljenek? Ipari technikával, vagy inkább magam faragjam őket? Először arra gondoltam, hogy a helyes választást az ipari technika jelentené. Ennek oka a graduális munkáimra vezethető vissza, ahol nem megfaragni akartam a sziklákat, nem formákat akartam elsősorban létrehozni, hanem speciális helyzetbe, szituációba akartam helyezni a köveket. Úgy gondoltam, hogy a csontos szobroknak nem feltétlenül azáltal kell a szobraimmá válniuk, hogy én faragom meg a tömböt, hanem, hogy úgy viszonyuljak az

előre legyártatott személytelen ipari kubushoz, mint a graduális munkáim esetében a természetes sziklához. Én „csak” beleillesztem a csontokat, s ezzel az anyaggal speciális helyzetbe hozom a követ. Ezt a véleményemet megingatta az ebben az időben szervezett párizsi DLA tanulmányút, ahol egyiptomi és sumér gránitszobrokat láthattam. E szobrok talapzatainak vagy egyéb elemeinek síkjai természetesen pontosan meg voltak faragva, ám ha olyan szögben néztem végig e síkokon, hogy fény esett rájuk, észrevehetővé váltak a szobor kézi megmunkálásának nyomai. Ennek köszönhetően az anyag személyesebbé vált a gépi megmunkáláshoz képest.

Azért nem tudom meghatározni e kérdés jelentőségét, mert úgy alakult, hogy a csontos szobraim közül a *Lk.-XIII.-LP.-2000* kubusait saját magam vágтам és csiszoltam meg. Ezzel szemben a *Lk.-XIV.-LP.-2001* és az *Lk.-XV.-LP.-2001* szobraim kubusai ipari technológiával lettek megvágva, igaz viszont, hogy ezeket a köveket is én csiszoltam meg. Bár szerintem a technológia megválasztása ugyanolyan szobrászi feladat, mint az anyagok, méretek, és egyéb dolgok meghatározása, ám e szobrok esetében nem tapasztaltam, vagy nem érzek különbséget a munkákat alkotó köelemek kézi vagy gépi megmunkálása szempontjából.

a, Lk.-XIII.-LP.-2000 (10. kép)

Miután elhatároztam, hogy emberi csontokat nem használok fel szobraimhoz, el kellett döntenem, hogy milyen állat csontjai lennének a legmegfelelőbbek. Ennél a kérdésnél a méret volt a legfőbb szempont, mert túl kicsit sem szerettem volna, hogy méretesebb legyen a szobrom (például: macska), de túl nagyot sem, mert nem akartam, hogy a csont robosztus legyen (például: szarvasmarha, ló). Ilyen megfontolás alapján az őzcsont jó választásnak tűnt.

A következő, amit tisztázni kellett a szoborral kapcsolatban, hogy milyen típusú csontot válasszak? Mivel a csont esetében ezeket a szobrokat olyan anyagkísérleteknek szántam, ahol konkrétan egy anyag tulajdonságát vizsgáltam. Így a graduális munkáim közül a gyufaszálas szobrommal rokoníthatóak, azzal a különbséggel, hogy itt egy olyan anyaggal kísérleteztem, melynek funkciója tömegek tartása. Ezért döntöttem a lábszárcsont mellett, hiszen egyik legfontosabb funkciója éppen ez.

A szobor két téglatestből épül fel – melyeknek alapélei megegyeznek, magasságuk aránya 1:4-hez –, a felső, nagyobbik elem 5 cm-re van megemelve az alsó elemtől és minden csont más-más oldalról van beillesztve a kövek közé úgy, hogy a csontok állása egy álló őz combcsontjának térbeli helyzetével anatómiailag megegyezzen. Ennek érdekében a kövek megfelelő oldalába olyan negatív formákat

faragtam, melyeknek rajzolata megegyezik a csontok legszélesebb pozitív formájának rajzolatával. Így a csontokat – mint egy sínbe – egyszerűen be lehet csúsztatni a kövek közé. Azért kellett minden oldalról csak egy-egy csontot beilleszteni, mert így a felső kőelem rögzült, nem tud egyik irányba sem elmozdulni, mert mindig megállítja valamelyik csont.

Az őzcsontos szobrom esetében két alkalommal kellett, hogy kompromisszumot kösssek. Az egyik az volt, hogy a rendelkezésemre álló bazalttömbből nem lehetett kitermelni egy olyan széles hasábot, melynek szélessége engedte volna, hogy a csontok beültetése után közéjük képzeletben egy medencecsont elférjen. A másik eset a csontok kőbe való illesztésénél történt, ugyanis a rendelkezésre álló technika – ebben az esetben a kompresszor, illetve az általa használható csapos csiszolókövek mérete – nem tette lehetővé, hogy a csontok minden apró kis bütykének pontos negatív formáját belesziszoljam a kövekbe faragott negatívokba. Így a csontok fejről a kisebb dudorokat, bütyköket le kellett csiszolnom. Ezek az apró módosítások azonban teljes mértékben láthatatlanok, hiszen a csontoknak csak a belső felükön történt ez, melyek takarásban vannak. Ezek a kompromisszumok szerintem a szobor ideáját nem befolyásolják.

b, Lk.-XIV.-LP.-2001 (11. kép)

A másik vizsgált csonttípus a borda. A borda számomra azért volt izgalmas, mert nem önálló csont a csontváz szerkezetében, hanem egy összefüggő rendszert alkot azon belül is. Ezért nem csak mint önálló szerkezeti elemet tudtam megfigyelni, hanem az általa alkotott rendszert is. Itt is fontos kérdés volt, hogy mely állatnak a bordáját használjam fel. Hasonló megfontolások alapján, mint az előző esetben, közepes méretűként a sertésé tűnt a legalkalmasabbnak.

E szobrok készítésekor két fontos technikai probléma is felmerült. Az egyik a bordák illesztéséhez szükséges negatívok kifaragása, kicsiszolása a kövön. Ugyanis technikailag akkor szép és tökéletes az illesztés, ha a csont és a negatív formák között maximum egy milliméter távolság van. Ezt a pontosságot azonban nem tudtam volna megoldani az első szobor esetében használt technikával. Ennél pontosabb és finomabb gépre volt szükség. A problémát az jelentette, hogy pontosabb munkát kisebb géppel lehet végezni, ám ennek viszont logikusan csökken a teljesítménye, ami keménykő esetében nem előnyös. Ráadásul a negatívok keresztmetszete az őzlábszárcsontos szobor negatív formáihoz képest jelentősen kisebb, mert a bordák merőlegesen, míg az őzcsontok hosszirányba illeszkednek a kövekhez. Azonban számukat tekintve

összemérhetetlenül több – az *Lk.-XIII.-LP.-2000* estében 8 db, míg az *Lk.-XIV.-LP.-2001* és az *Lk.-XV.-LP.-2001* szobrok esetben összesen 144 db negatív elkészítése volt szükséges –, így csak kis keresztmetszetű, de nagy igénybevételt tűrő csiszolófejeket használhattam. A megoldást egy speciális elektromos fordulatszabályzós csiszológép kínálta, mely a szobor elkészítéséhez szükséges feltételeknek megfelelt. A csiszolófejek esetében a galvanizált gyémántcsiszolófejek használatáról lemondtam, mivel többféle profilúra volt szükségem, ám ezek rendkívül drágák, ráadásul még lassú fordulatszámon is leolvad a gyémátszemcse a keménykővön. Puhakő esetében rendkívül hasznosak ezek az eszközök, ám tapasztalatom szerint keménykövekhez azok a csapos csiszolókövek a legjobbak, melyeket eredetileg fémek csiszolására gyártottak. Bár előbb-utóbb használat közben ezek is úgy felmelegedtek, hogy gyakran gyakorlatilag szétrobbant a fejük, ám mivel az áruk töredéke a galvanikus gyémántcsiszolófejeknek, így nagy mennyiségben volt módomban őket vásárolni és használni.

A másik problémát a csont és a kő közé kerülő rögzítőanyag jelentette, ugyanis az őzcsontos szoborral ellentétben a bordás szobrokat nem lehetett szárazon összerakni. A két anyagot rögzíteni kellett egymáshoz, mivel ilyen kis méretben lehetetlen olyan pontos negatív formákat csiszolni, hogy a csontok pontosan beleilleszkedjenek és beleszoruljanak a kőbe és erőhatás esetén ne forduljanak ki helyükről. Először az ólom merült fel mint rögzítőanyag, ami számomra szimpatikus megoldásnak tűnt, mert a fehéres csont és a fekete kő között harmonikus átmeneti anyag lett volna. A kísérletek során az okozott gondot, hogy ha megfelelő hőmérséklettel használtam, akkor a csontot megégette – majd ha kihűlt, a csont az elszenesedett felületi réteg miatt, az erőhatás következtében meglazult, majd kifordult helyéről –, ha pedig alacsonyabb hőmérsékleten használtam az ólmot, akkor hamar kihűlt, megszilárdult és gyakran nem töltötte ki teljesen a negatívot a csont és a kő között. Ez azért volt gond, mert a rögzítés során ugyan az első munkafolyamatnál, a csontokat egyesével rögzíthettem az első kőhöz – ami ólom esetében is megoldható lett volna –, ám a második munkafolyamat esetében a csontok másik felének rögzítését már csak egyszerre, egy időben lehetett megoldani. Ólom használatánál ez azt jelentette volna, hogy egy időben kellett volna 24 darab negatívot ólommal megtölteni, hogy beültethessem a már rögzített csontokat. Ezt azonban egy olyan öntőtégellyel lehet megoldani, amely által a 24 darab negatívot egyszerre, biztonságosan és pontosan meg lehet tölteni. Ehhez egy olyan melegítőrendszer szükséges, mellyel az előírtak szerint az ólmot ebben az öntőtégelyben is meg lehet olvasztani, illetve az öntési állapotot el lehet érni. A nehézségek következtében arra az álláspontra jutottam, hogy az ólom használatát – hiába

természetes rögzítőanyag – el kell vessem. Mivel más természetes alapanyagú rögzítőanyag még ennyire sem alkalmas ennek a problémának a megoldására, ezért szintetikus rögzítőanyagot kellett keresnem, melyek közül a fentieket figyelembe véve a kétkomponensű eporapid tűnt a legalkalmasabbnak, ezért végül ezt az anyagot választottam.

Bordacsontok kövek közé történő beültetésével két szobrot is készítettem, melyek közül az első a *Lk.-XIV.-LP.-2001*, mely hasonló elv alapján készült, mint az őzlábszáras szobor, azzal a különbséggel, hogy az egymás fölé helyezett kubusok aránya nem egyezik meg. A felső nagyobb tömegű hasáb arányrendszerének kiindulópontja egy sertés arányai voltak, míg az alsó kisebb tömegű téglatestnek egy sertés gerincoszlopának arányai adták az alapot. Ezek az arányok a szobrok megtervezésekor a mű által kívánt arányrendszer felé módosultak. Úgy ültettem a csontokat a kövek közé, hogy az alsó kubus oldalsó síkjában egy egyenes mentén illeszkednek a csontok egyik végei, míg a másikkak a felső hasáb alsó síkjába egy olyan ívgörbe mentén, mely által a csontok anatómiailag körülbelül megegyező téri helyzetbe kerültek egy élő sertés bordakosarát alkotó bordák téri szerkezetével.

c, Lk.-XV.-LP.-2001 (12. kép)

A második bordásszobor az elsőből következett. A legfőbb különbség az, hogy a bordáknak nem alulról kell megtartaniuk a tömeget, hanem oldalirányból. Ezért ez a szobor abban különbözik az előzőtől, hogy a nagyobbik kubust felállítottam a legkisebb síklapjára, míg a két szemben lévő legnagyobb oldala mellé állítottam két téglatestet, melyek arányai megegyeznek az előző szobor esetében használt kisebbik hasáb arányaival, azzal a különbséggel, hogy ezek lapvastagságúak, így e szobor rokonítható a *Lebegő kő III.-hoz*. A lapvastagság azért fontos, hogy a két oldalsó lap tömege ne nyomja el a középső hasáb tömegét. Logikusan itt nem egy, hanem két bordakosárra való csontot kellett felhasználni. Ezeket lényegében ugyanúgy ültettem be a kövek közé, mint ahogy azt az előző szobornál leírtam, azzal a különbséggel, hogy mivel itt a középső tömb pár centire el van emelve a tömbtől – hogy lebegjen –, így a csontok beültetése ennyivel lett elcsúsztatva a kő szimmetriájához képest. Azon túlmenően, hogy itt a nagyobb tömböt vékony kőlapok tartják, a csontok is nagyobb megterhelésnek vannak kitéve – még akkor is, ha ennél a szobornál a mennyiségük kétszer annyi, mint az első szobornál –, mert az erőhatások a *Lk.-XVI.-LP.-2001* szobor bordáival ellentétben itt nem hosszirányban hatnak a csontokra, hanem keresztirányban.

d, Lk.-XVI.-LP.-2001 (13. kép)

A csontos szobrokkal teljesen rokon ez a munkám, ahol a vizsgált anyag a kifűjt tojás, melynek belső anyagösszetétele szinte meg is egyezik a csontéval. Három típusú tojással kísérleteztem: fűrj-, tűzok- és strucctoajással. A szobor felépítése egyszerű, lényegében megegyezik az őzlábszáras munkámmal. Amit fontosnak tartok megjegyezni ennél a szobornál, az a kövek megválasztása. A modelleknél figyeltem fel arra, hogy a tojáshoz készült hasábok – méretüknél fogva – nem elég brutálisak, súlyosak, ha precízen – ipari technológiával – vannak elkészítve. Ezért gondoltam arra, hogy e szobrokat járdaszegély- és macskakövekből kell elkészítenem, mert szerintem ezek formailag rendkívül erős hasábok. A szobor három elemből áll, mindegyik tojás két-két kőelem közé van beillesztve, melyek közül a felsők jóval méretesebbek az alsóknál. Mindhárom elem tengelyében egy-egy rozsdamentes acél van elhelyezve, melyek függőleges irányban terhet nem tartanak – mert rövidebbek a furatoknál –, ám megakadályozzák, hogy a tojásokról a felső kövek oldalirányba leforduljanak a kis felületi felfekvés miatt.

e, Lk.-XXI.-LP.-2002 (14. kép)

A bordás szobrok modelljeinek elkészültekor az egyik legfontosabb kérdés a kövek közé épített anyag megválasztása volt. Mivel ezeken a kvázi modelleken a csontokat kis faelemekkel helyettesítettem, egyértelműen leolvasható volt, hogy ennek a problémának a megoldására nemcsak a csont, hanem a fa is megoldási lehetőséget kínál. Ezért amikor elkészültek a csontos szobrok, ez a kérdés már nagyon izgatott, mert szerintem több fontos problémát vet fel, hogy az elvi, logikai felépítésében változatlan, de méretében, anyagában megváltoztatott szobrászi gondolat, a szobor belső tartalmában milyen változásokat fog eredményezni? Hiszen ez által egy, szinte összehasonlíthatatlanul más mű valósul meg.

Ez a szobor a csontos munkákból következik, ahol hasonló elv és szerkesztés alapján de eltérő anyagok felhasználásával és jelentős méretbeli különbségek mellett próbáltam megvizsgálni, hogy a kiválasztott anyag – ez esetben a fa – ebben a szerkezeti rendszerben párosítható-e a kővel? A szobor kőelemei síkravágott kubusok, kivéve a legfelső és egyben legnagyobb kőelemet, ahol csak az oldalak és az alsó sík lett megvágva, míg a teteje természetes, rusztikus kőfelület maradt. Erre azért kényszerültem, mert ez a felület, bizonyos részein túlságosan elvékonyodik. Inkább vállaltam a rusztikus felületből fakadó esetlegesen felmerülő formai bizonytalanságot – melynél azért reméltem, hogy erénye lesz a szobromnak a vágott és a rusztikus,

természetes felület találkozásából fakadó feszültség –, mintsem hogy a tömb nagy részét lenagyolva, jelentős mértékben csökkentve a méretét, elveszítsam az eredeti tömb tömegét és erejét. Ezen a szobron több nagyméretű síkot is kellett vágnom illetve becsiszolnom. A legnagyobb sík meghaladta a 2,5 négyzetmétert. A síkok megvágásánál törekedtem a lehető legpontosabb kivitelezésre. A legnagyobb felületeken a hiba nem haladja meg a 1-1,5 mm-t. Közemben kőfaragóktól tudom, hogy hivatalosan, ha 1 m²-en a hiba 2 mm-en belül van, akkor az elfogadható, ezért reklamációt nem fogadnak el. Számomra meghatározó szakmai élmény volt, hogy ezt a hibaszázalékot 2,5 m²-en tudtam tartani. Ezek természetesen olyan kis differenciák, melyeket az ember szemmel illetve tapintással sem tud érzékelni, tehát valójában nem tekinthetőek hibának.

f, Lk.-XI.-LP.-2000. (15. kép)

Mikor elkezdtem tervezni ezt a szobrot, úgy éreztem, hogy túllépheti a szobrászat kereteit, és mint épület, építmény is funkcionálhat. Ezt elsősorban nem arra alapoztam, hogy a szobor szerkezetéből kifolyólag a műnek belső tere is lesz, hanem arra, hogy ez a tér esetleg milyen tulajdonságokat bírhat majd magáénak. A szobor szerkezetének logikája egyszerű, négy azonos geometrikus elem kapcsolódik egymásba úgy, hogy az egymás mellett lévők merőlegesen helyezkednek el. Mindegyik tartja a másikat, ha egyet kiemelnénk, összedőlne a rendszer. Az elemek öt azonos egységből épülnek fel, melyeknek minden éle egyenlő. Ez az öt elem egy 1x3x4 egységnyi térbeli négyzethálón úgy helyezkedne el, hogy ha az egyik sarokba egy elem kerül, vele átellenbe kettő. Ezt az egységet kötöttem össze a szemben lévő elempár másodikkal – nem a sarokban elhelyezkedő – elemével, a megmaradó két egység segítségével, melynek oldalélei ezek után már nem egyenlők.

Visszatérve az elemek által határolt belső térre, arra számítottam, hogy ez egy speciális tér megalkotására nyújt lehetőséget. Ugyanis a szobrot monumentális méretben úgy képzelem el, hogy egy egység mérete egy méter. Ebben az esetben a szobor alapterülete 4x4 m, magassága 3 m lenne, az általa határolt belső tér pedig 2x2x3 m. Egy ilyen méretű teret ezekkel az elemekkel lehatárolva furcsa kettősség jellemezhetné, hiszen az aszketikus, puritán határolások által ez egy spirituális „hely” lehetne véleményem szerint, amit a rendszer és a kő súlya, tömegének méretei, övezne. Fontos, hogy a szobor ne legyen hasonlítható egy megalitikus építményhez, ezért a kőelemeket felépítő egység méretével megegyező kőlapokból álló síkra emelném a szobrot. Ami

logikusan 4x4, azaz tizenhat kőlapból készülne. Ebből és a méretekből kifolyólag valószínűleg csak egy ember lenne képes egy időben átélni és használni e belső teret.

Elképzelésem szerint – hogy ez a kapcsolat a lehető legbensőségesebb legyen –, a szobrot az urbánus élettér civilizációs hatásainál ingerszegényebb környezetbe helyezném el, ha egyszer módomban állna kivitelezni e művet. Erre talán a legalkalmasabbnak egy olyan természetes környezet tűnik, mely lehetővé tenné, hogy szemtávolságon belül az emberi civilizációnak semmilyen nyomát ne lehessen észlelni.

Bár e mű elkészítése méretéből kifolyólag nem volt lehetséges a doktori iskola keretein belül, mégis tervezésekor és szakmai beszélgetések alkalmával végiggondolhattam a szobor technikai megvalósíthatóságát, melynek az egyik fontos szempontja az anyagválasztás, aminek számomra érdekessége volt, hogy a kő mellett (süttői mészkő) lehetséges megoldásként felmerült a beton is.

g, Lk.-XXII.-LP.-2002 és Lk.-XXIII.-LP.-2002 (16. és 17. kép)

A mestermunkám tervezésekor szempont volt, hogy a terv kiérlelt, az eddigi törekvéseket összegző, anyagában és méretében is jelentős alkotás legyen. Mivel szobrászi tevékenységem nem meghatározott formarendszeren belül fogalmazódik meg, hanem statikai törvényeken alapuló elvont elveken, így nem láttam értelmét, hogy a diplomamunkám az addig készült szobraim plasztikai formáinak összegző vagy átfogó „fő” műve legyen. Sokkal fontosabbnak tűnt a számomra, hogy azt a szobrászi logikát próbáljam a diplomamunkámba sűríteni, melyet az eddig készült munkáimon alkalmaztam. Úgy éreztem, ennek meg kell terveznem a megfelelő keretét. Mivel eddigi munkáim kizárólag több elemből épültek fel, ezért úgy véltem, hogy ennek a keretnek a legmegfelelőbb alapja az lenne, ha szobrászi vizsgálódásaimat egy elemre, egy anyagra összpontosítanám. Számomra, és így munkáim esetében is a legfontosabb anyag a kő, így természetesen a mestermunkámhoz választott anyag is ez lett. Ezáltal egyetlen anyag, a kő foglalja magába a terhet és a tartóelemet is.

Az előző munkáim készítésekor az a kérdés foglalkoztatott leginkább, hogy mi történik a szobor elemeivel a szerkezeten belül? Az erőhatásokból következő szerkezeti változásokra ezek az elemek hogyan és milyen módon reagálnak? A mestermunka esetében ezek a kérdések azáltal módosultak lényegesen, hogy csak egy anyag lehetőségeit kutattam, vagyis hogy az erőhatásokból következő szerkezeti változások miként érintik, mennyire befolyásolják az anyagszerkezetet? Ahhoz, hogy ezt pontosan megvizsgálhassam, két feltételnek kellett megfelelnie a szobornak. Az egyik, hogy a hozzá fölhasznált kő anyaga, lehetőség szerint homogén legyen, a másik pedig, hogy a

szobor szerkezete azonos, egységnyi méretű elemekből épüljön fel. Erre azért volt szükség, hogy a szobron belül a terhet és a tartóelemet felépítő szerkezeti egységek és az anyagszerkezet egyforma legyen. Ezáltal az azonos anyagból felépülő elemek közt a különbség csak a funkció eltéréséből fakadhatott. Ezek a feltételek alapvetően meghatározták szobrom formarendjét, hiszen azonos egységnyi elemek előállításához a gyémántszemcsés technikával történő síkvágás a megfelelő technika és faragási mód. Az ez által megadott elemekből szerkesztettem meg elméletben a szobrot, úgy hogy a belőlük felépülő tartó és teher rész közti negatívok mérete megegyezzen a kiindulópontként szolgáló egységnyi elem méretével. Rengeteg rajzot és tervet készítettem e módon, közülük négyet gázbetonba ki is modelleztem. E modellek közül végül kettőt faragtam meg. Az első az *Lk.-XXII.-LP.-2002* – ami lényegében a mestermunkám próbája volt –, a második az *Lk.-XXIII.-LP.-2002*, mely a mestermunkám lett.

A kész tervek, modellek után a legfontosabb kérdés a méret és az anyagválasztás volt. Szerettem volna kipróbálni, hogy a mestermunkám monumentális, köztéri méret esetében hogyan működik, milyen lehetőségeket kínál számomra és a szobor számára ez a méret. Sajnos pénzügyi okokból és a kiélezett tervezésből fakadó nagy rizikó miatt, erről a megoldásról le kellett mondjak. Bencsik mesterrel történő közös megegyezés alapján a mestermunkám méretét kiállítótermi méretben határoztuk meg. Így a szobor felépítésének alapjául szolgáló egységnyi méret 16x16x16 cm, tehát a szobor tervezett mérete 80x80x144 cm lett. Ez számomra újabb szakmai kihívást jelentett, mert úgy éreztem, ilyen méret esetében a szobor nem bírná elviselni, ha a földön lenne elhelyezve. Ezért posztamenszt terveztem a szobor alá, melynek mérete pontosan megegyezik a mestermunka tartóelem részének méretével, tehát 80x80x16 cm-el. Ezáltal a szobor teljes mérete a posztamenssel együtt 160x80x144 cm, mely beltéri elhelyezés esetén megfelelően monumentális hatást kelt, de kültérbe is elhelyezhető, ugyanakkor emberléptékű marad. Tehát a néző, a szemlélő számára befogadható méret. Ugyanezt a logikát alkalmaztam a mestermunkám próbájaként – tehát hamarabb elkészített – *Lk.-XXII.-LP.-2002* című szobor esetében is. Ebben az esetben az egységnyi alaplát 15x15x15 cm lett, mely által a szobor 90x75x75 cm. A szobor alá került posztamens méretének megválasztásánál nem vettem figyelembe a plasztika belső arányrendjében megfigyelhető egy egységnyi megemelés, így a posztamens mérete 75x75x75 cm, míg a teljes szoboré 165x75x75 cm lett. Külön érdekessége e műnek, hogy a posztamenshez nem volt lehetőségem olyan követ választani, mely mindenhol, teljesen kiadta volna a kellő méretet, ezért az egyik élnél egy markáns

természetes törés figyelhető meg. Úgy gondoltam, hogy ez a felület csak akkor nem lesz hiba a szobron belül, ha teljes mértékben felvállalom, ezért úgy komponáltam a művet, hogy ez a felület ne a posztamens alsó részéhez, hanem éppen ellenkezőleg a felsőhöz kerüljön. Egyrészt azért, hogy egyértelmű legyen, hogy én ezt a felületet nem eltakarni, hanem megmutatni kívánom, másrészt szerintem ez a megoldás a szobor levegőbe kinyúló lebegő köelemeit is jobban kiemeli.

Fontos kérdés volt a mestermunkám esetében az anyagválasztás, amit ugyancsak nagymértékben meghatározták a DLA képzés finanszírozási lehetőségei. Több kőfajta is felmerült, a fekete gránittól kezdve a fehér márványon át a süttői mészkőig. A több lehetőség átgondolásakor jöttem rá, hogy nem a kiválasztott kő fajtája a fontos, hanem a szobor formai megoldása, kiélezett szerkezete miatt egyrészt az, hogy a kő a lehetőség szerinti legegészségesebb legyen – ne legyenek benne repedések, behúzások –, másrészt a színe egyenletes legyen, lehetőleg ne legyenek benne foltok. Tehát a kiválasztott kő anyagában és színében homogén legyen.

Először fekete gránit merült fel lehetőségként, ám ez sajnos túl drágának bizonyult. Ebben az esetben a fekete gránitszobor alá a posztamens fémből készült volna. Végül a jó minőségű horvát mészkő (*adria grigio*) tűnt anyagilag elérhetőnek és tulajdonságaiban megfelelőnek a mestermunkám szempontjából, ez által a szobor és a posztamens anyaga megegyezhetett. Az *Lk.-XXII.-LP.-2002* és a posztamensének anyaga süttői mészkő lett.

E szobrok elkészítésekor számomra a legfontosabb kérdés az volt, hogy az egy anyagban megjelenő egységnyi méretű és anyagszerkezetű teher és tartóelem esetében az erőhatásokból következően milyen belső szerkezeti változások figyelhetőek meg, illetve, hogy az azonos elemi részecskék között okoznak-e különbséget a funkcióból következő eltérő statikai erőhatások?

1.2. Szakmai párhuzamok:

Szobrászi kutatómunkámat más kortárs magyar vagy külföldi művészeti törekvésekbe vagy irányzatokba elhelyezni számomra rendkívül nehéz, mert nem tudok olyan művészeti irányzatot vagy képzőművészt említeni, kiknek munkáihoz, törekvéseihez átfogóan és teljes mélységgel kapcsolhatók lennének szobraim. Természetesen ez nem jelenti azt, hogy ne lennének olyan művészek, kiknek munkásságával egy-egy fontos ponton ne lehetne párhuzamot találni az én törekvéseimmel, és akiknek szobrai ez által ne keltettek volna mély benyomást bennem.

1.2.1. Andy Goldsworthy

Andy Goldsworthy művészete és filozófiája egybeforrt életfelfogásával és életvitelével, hiszen tanulmányai befejeztével maga mögött hagyta a városi életformát és vidéken, Észak-Angliában telepedett le. Úgy érezte, hogy urbánus életvitelét nem tudja kontroll alatt tartani, és a vidéki Anglia elzártabb, természetközelibb élettere az a közeg, ahol művészi tevékenységét igazán kifejtheti. Goldsworthy szobrászatának fundamentuma a helyszín, melyet a természetbarát érzékenységgel választ meg munkái számára. Életművének nagy részét természetes környezetben valósította meg, ahol az emberi élet nyomai és jelei kevésbé vagy egyáltalán nem érzékelhetőek. Így otthonához közeli területek mellett dolgozott az Angol tóvidéken, Kanada természetvédelmi területein, Japánban, Ausztrália sivatagos részein, sőt utazást tett és dolgozott az Északi-sarkon is. Munkái szinte kizárólag a helyszínen talált természetes anyagokból készülnek, vállalva a gyors megsemmisülést, a mulandóságot. A helyszínen készült szobrai nevezhetők helyspecifikusnak – ezáltal Goldsworthy művei köthetők a *land art* irányzathoz is – melyeket elkészültük után magukra hagy a művész. Így az életmű szempontjából létkérdés a dokumentálás, ezért az életmű szerves részének kell tekinteni a művekről készült fotókat, filmfelvételeket, illetve az ezekből összeállított albumokat. E dokumentumok a változás állapotfázisait rögzítik, hiszen Goldsworthy művei esetében minden anyagban és a körülötte levő térben a növekedés-állandóság-leromlás hármas időegysége van jelen és maga a változás állapota a kulcs e természeti folyamatoknak a megértéshez. Éppen ezért a művész – ha csak teheti – nem használ eszközöket, szerszámokat műveinek készítésekor, lehetőség szerint mindent pusztán kézzel old meg. A műalkotások kivitelezésekor ezen túlmenően használja és felhasználja az időjárás természetes építő vagy romboló erőit (például: patak sodrása, fagy, olvadás, ár-apály, stb.). Ez a gondolkodásmód jellemzi az anyagválasztás területén, hiszen ha esik a hó, akkor a hó, ha a fákról hullnak a levelek, akkor a levelek – és így tovább – lesznek műveinek alapanyagai.

Goldsworthy szobrászatában a formaalkotás módjait két markánsan elkülöníthető csoportba sorolhatjuk. Az egyik megoldásnál az a célja a művésznak, hogy az anyagokat, természeti elemeket látszólag természetellenes szituációba helyezze, ám ezzel, sokkal inkább a dolgok természeti jellegének és lehetőségeinek markáns reprezentációjára vállalkozik. Erre példa a patakban vízzel félig ellepett szikla színes levelekkel történő beburkolása, vagy a jégdarabokból összeállított jégboltívek, ahol az

egyes elemeket a fagy segítségével rögzítette, összefagyasztotta őket, stb. A másik megoldás esetében a természetben megtalált alapformákat hoz létre, tehát formát kreál (például toboz, hullám, fészek, stb.). E munkák közül kerül ki néhány darab, melyeket emberi környezetbe is elhelyezett a művész.

Andy Goldsworthy szobrászi tevékenysége az időben és a térben, a természeti térben való gondolkodásmódja miatt fontos számomra. Az idő három aspektusra történő osztása, illetve a megsemmisülés, az emberi mértékben mérhető mulandóság felvállalása rokon saját szobrászi törekvéseimmel. „Műveim múltkonysága azt a múltkonyságot, átmeneti jelleget tükrözik vissza, amit én a természetben megtaláltam.”¹

a, Locharbriggs sandstone arch (Oare, Wiltshire; Montreal) (18. kép)

Goldsworthy ebben a témában több hasonló szobrot is készített, közülük a két legmonumentálisabb Wiltshire környékén és Montrealban lett felállítva. A két helyszín megválasztásánál érdekes, hogy az *Oare-i szobor* esetében a Henry Moore-i hagyományokat őrizve, Goldsworthy természetes közegbe helyezte el művét, mely őrzi az angol vidékről kialakult hagyományos képet (tisztásokkal és erdősávokkal tarkított dimbes-dombos táj, élénk zöld legelő, felhőkkel tarkított kék ég, legelésző birkanyáj, stb.). Ezzel szemben a Montrealban felállított szobor a természetes és az emberi környezet érintkezésénél lett elhelyezve. Így a két mű – mely lényegében azonos, mind szobrászi logikájában, mind anyagában, mind méretében – érdekes különbségeket rejt magában. A Wiltshire megyében elhelyezett szobrot tarthatjuk tökéletesnek, hiszen a mű szinte természetes módon ágyazódik be környezetébe. Ennek tudatában a montreali szobor esetében az elhelyezés megválasztása által feszültség keletkezett a mű és helyszíne között. Ez szerintem arra az okra vezethető vissza, hogy ez a szobor jelentéstöbblettel bír, hiszen nem egyszerűen a természeti vagy urbánus térbe elhelyezett műről van szó – mint az *Oare-i szobor* esetében –, hanem egy olyan ívről, mely határt szab ember és természet közt, ebből kifolyólag e két világ találkozásánál az egyszerű statikai törvények által konstruált boltív egyúttal a kapu szerepét is betölti. Azonban a kapu pólusai nem egyenlők, hiszen míg az egyik oldalon a tágas, sík, széles horizontú természet terül el, addig a másikon többemeletes, modern épületegyüttesek szolgálnak háttérül a műnek. Ebből és a szobor belső logikájának természetéből – mely logika ebben az esetben inkább köthető a természethez, mint az emberi agyműködéshez – következik, hogy a nézőnek az az érzése, mintha e kapu csak egy irányba nyílna, mintha a rajta keresztülvezető út csak egy irányba vezetne. Ennek köszönhetően van a

¹ Cameron – Hollis 2000. p. 8.

szobornak szerintem tekintete, mely számomra egyértelmű, hogy a természet felé fordul, azt a benyomást keltve, mintha a műnek ez csak egy pillanatnyi, időszakos pihenőhelye lenne, ahol már kémleli a végleges helyszín lehetőségét. Ez a diszharmonikus elhelyezés legalább annyira izgalmas, mint az *Oare-i szobor* harmonikus együttléte a természettel. Hasonló problémával foglalkoztam az *Lk.-XI.-LP.-2000* című szobrom esetében is, azzal a különbséggel, hogy én egy körbezárt, ám négy oldalra megnyitott emberi környezetet helyeznék el természetes közegbe, így vizsgálva e kettő kapcsolatát.

A szobrok elhelyezésén túlmenően rendkívül fontosnak tartom a felépítettségüket, a statikai szerkesztettségüket, melynek gyökerei visszanyúlnak az építészetnek a kő, mint építőanyag felhasználásának több ezer éves kultúrájához. A fűrt és repesztett tömbök egzaktsága és a szerkezet stabilitása által megkívánt pontos illesztés a síkravágott érintkező felületen feszültséget eredményezett, mert a kifinomult statikai megoldás mellett Goldsworthy megőrizte a tömbök nyers erejét. A szerkezet logikájából következően a szobrot alkotó kövek arányai erőteljesen reprezentálják az elemek egymásrautaltságát, hiszen ha a rendszerből egy elem kikerülne, az egész szobor összedőlne. A mű statikai problémafelvetése – az erőátvitel ívben történő megoldása –, a csapolás és egyéb rögzítés mellőzése és az elemek egymásrautaltsága folytán a *Lebegő kő II.* és a *Lebegő kő VI.* című szobraim szempontjából fontosak számomra Andy Goldsworthy ezen munkái.

b, Woven beech arch (19. kép)

Goldsworthy e műve szorosan kapcsolódik a *Locharbriggs sandstone arch* munkáihoz, hiszen ez is egy kapuszerű ívszerkezet, ám ennek anyaga a kővel ellentétben a fa. Az a kérdés teszi számomra fontossá ezt a művet, hogy egy szobor általa birtokba vett térnek a határai hol húzhatóak meg? A kérdés jogossága e műnél azért merül fel, mert Goldsworthy a szobor szerkezetének anyagául körülbelül kar vastagságú fatörzseket használt fel. Mivel e szobrászi elemek döntő többsége hosszú és egyenes, az ív konstruálásakor a művész csak arra törekedhetett, hogy az ív belső fele többé-kevésbé szabályos legyen – az anyag lehetőségeinek határai által –, ám a külső egy látszólag rendszertelen, ágas-bogas téri szerkezet lett. Azonban ennek a véletlenszerű rendszernek értelmet pont a szobor belső fele, az ív ad. Ennek a műnek is perdöntő az elhelyezése, hiszen egy szélesebb erdei utat keresztez a szobor, ebből kifolyólag egyrészt, ha valaki ezen az úton tovább akar haladni, kénytelen használni, igénybe venni a kaput, áthaladni a szobor alatt, másrészt a mű felső ágas-bogas része

szervül az erdő fának ágrendszerével, és ennek köszönhetően egybemosódik szobor és környezete. Ha a mű feloldja az utat keretező fák térhatároló szerepét – hiszen e két elemet köti össze –, akkor ezáltal a híd szerepét is magára vállalja. Ha azonban ragaszkodunk ahhoz, hogy a két fasor térhatároló, akkor a szobor – mivel ezekkel a térhatárolókkal szervül –, a megadott teret kettémetszi, ezáltal maga is térhatárolóvá válik. Számomra Goldsworthy ezen munkája pont azért izgalmas, mert a szobor és terének kapcsolata nem egyértelmű, sőt szerintem gyakorlatilag meghatározhatatlan és reprodukálhatatlan.

1.2.2. *Eduardo Chillida*

Eduardo Chillida az egyetemes kortárs szobrászat kiemelkedő baszk származású képviselője. Legfőbb törekvése, hogy megragadja az anyag által körülhatárolt teret. Kísérleteiben kézműves- és földműves szerszámokból indult ki és jutott el fokozatosan a térrel ölelkező dinamikus formákig. Chillida első próbálkozásakor – az 50-es évek elején – jelentkezett kovácsoltvas és hegesztett munkáival (például: *A vas rezdülése*, *A vas dicsérete*) melyek a vas muzikalitását hirdették, elnyújtott, hosszúkás, sokszor spirális formáikkal. Az, hogy kezdeti munkáinak anyagát éppen a vas jellemezte, könnyen érthetővé válik, ha tudjuk, hogy a baszkok egyik hagyományos, a római korig visszanyúló foglalkozása a kovácmesterség volt. A vas, mint alapanyag lehetővé tette, hogy a tömegek dinamikus konstrukciókká váljanak, mert ebben az anyagban egyformán benne rejlik a szerkezetépítés és az expresszív alakíthatóság lehetősége. Chillida hosszú évek során megszerzett mesterségbeli tudásával – mely során legyőzte a sokszor durva fémek ellenállását – egyik legfőbb tapasztalata, hogy „a vasak nem arra hajlanak, amerre molekuláik alapján számítani lehetne.”¹ A fém megmunkálása mellett Chillida anyagfelhasználását illetően sokrétű művésznek számít, hiszen dolgozott fával, betonnal, kővel, de ezen túlmenően készített papírreliefeket továbbá tusrajzai bizonyítják, hogy a síkművészetben is maradandót alkotott. Fából készült munkáiból kiemelkedik az *Abesti Gogora* sorozat, melyekben a meghatározó elv – a többi Chillida művekhez hasonlóan –, továbbra is a tömegek kapcsolata a térrel, annak ellenére, hogy a gránithoz és a betonhoz képest a fa tömeg- és térhatásai nem oly erőteljesek. Chillidát foglalkoztatták az átlátszóság és a visszaverődés kérdései, ezért dolgozott egy időben alabástrommal (*A fény dicsérete*, 1965-66) és gránittal (*Utsune*, 1966-68). Végül az anyagkísérletei során a vas mellett rátalált a vasbetonra – mely életművének második

¹ Cserba 2002. p. 26.

felében hasonlóan fontos szerephez jutott –, amiből olyan monumentális műveket alkotott, melyeken a tömeg és a tér problémáját szüntelenül feszegető kísérletei architektonikus méreteken és urbanisztikai tényezőként öltöttek testet (*Gure Aitaren Etxea*, 1988; *Eulogy to the horizon*, 1990). Chillida formakreálására a letisztult, könnyed, szellemes megoldások a jellemzőek, melyek jól összehangolt arányaikkal – a szigorúan geometrikus formák ellenére is – felszabadult örömet sugároznak. Munkáinak igazi közege a természet. „Nemcsak azért, mert szobrainak mérete igényli a rálátás lehetőségét, hanem azért is, mert a változó nap- és évszakok, a fénysugarak új meg új belső tereket fednek fel. Egyik leginkább megragadó műve a tengerparti elemek játékának kitett *Szél-fésű* sorozat az Atlanti-óceán partján, Baszkföldön látható.”¹ A másik jelentős műve – melynek komoly társadalmi és politikai vonatkozásai is vannak – a *Berlin* című szobra, mely a város újraegyesítését jelképezi és ez által a német főváros egyik büszkeségévé válhatott. Chillida több éves álma válhatott valóra akkor, amikor 2000 őszén Saint-Sébastien-ban megnyitották – a XVI. századi caserio (baszk farm) tizenkét hektáros parkjában – a szabadtéri Chillida Múzeumot, melyben mintegy negyven, monumentális méretű absztrakt szobra kapott helyett.

a, Wind combs (20. kép)

Három olyan szobor alkotja ezt a kompozíciót, melyet a baszk szobrász a Saint-Sébastien-i tengerpart szikláin rögzített. Rendkívül figyelemre méltó a művész által megválasztott helyszín, hiszen a természetes környezet egy olyan érintkezési pontjáról van szó, ahol az elemek emberfeletti energiái ütköznek és alakítják egymást. Nemcsak fizikálisan telített energiákkal e közeg, hanem vizuálisan is, hiszen nincsenek vertikális térhatárolók, a tér kereteit csak horizontális síkok határozzák meg. Ilyen a sziklás fennsík, a végtelen óceán és az égbolt síkja. Vertikális elem csak a sziklás felszín és az óceán síkja közti szintkülönbségből fakadó sziklafal – melyen megjelennek a szobrok –, de ez nem térhatároló. A helyszín megválasztásánál nyilván nemcsak a természeti adottságok megléte szükséges és az érzékeny szobrászi szem, hanem ezen túlmenően e milió szülőföldként való megélése és szeretete is. Ehhez rendkívül jól kapcsolódik a szobrok anyagának megválasztása – ahol nemcsak Chillida, de a baszk nép kötődését sem feledhetjük el a vashoz –, mert a fém az óceán és az égbolt végtelen horizontja által tökéletesen beágyazódik a sárgás-barnás fényekben játszó sziklafalba. Nyilvánvaló e szobroknál a tengeri népek kötődése és heroikus küzdelme az óceánnal, ahol a sziklás tengerpart a földhözköttettséget, a biztonságot jelenti, míg a tenger vagy óceán a

¹ Cserba 2002. p. 26.

bizonytalan, állandó mozgásban lévő és veszélyekkel teli ismeretlen birodalmát, mely épp ezért annyira vonzó. Ezen érzelmi kötődésnek formai nyomai megfigyelhetők a műveken, hiszen a tenger felé nyúló íves formákra egyrészt magyarázatot adhat az óceán felé irányuló vágyakozás, másrészt a természeti elemek erőinek játéka e hosszú nyúlánk formákon, mintha csak törött árbocok vagy tépett vitorlák lennének. Ugyanakkor ezen erőhatások és mozgások ellenére statikus szobrokról beszélhetünk, hiszen e „tépett” szobrászi formák hasonló plasztikai elemek révén bilincsszerűen szintre vannak szögezve a sziklákra, mely által létrejöhett a statikai és szobrászi egyensúly. Chillida ezen szobrainak külön szépséget ad, hogy a természeti elemeknek nemcsak formai következményei vannak művein, hanem felületi is, hiszen a páradús, sós, tengeri levegő gyönyörűen változatos és természetes patinát ad a fémek felületének. Az alkotó e geometrikus formákból épült, súlyos és kihívó szobrai – ahol az energiával telt formák csak látszólag ölelnek körbe üres tereket, hiszen pont e tér külső energiái töltik meg tartalommal a formákat –, az ember és a természet, a forma és a tér kapcsolatának legharmonikusabb lehetőségeit nyújtja életművében, mely által e művek – nem érdemtelenül –Eduardo Chillida leghíresebb szobraivá váltak.

b, Abesti Gogora sorozat (21. kép)

E sorozat szobrainak többsége famunka, kivéve az *Abesti Gogora V.* című művet, melyet gránitból készített el a művész, valószínűleg azért, mert ebben a műben foglalta össze Chillida e sorozat tapasztalatait. A fa azért érdekes művészetében, mert az általa vizsgált formák térbeli megnyilatkozásainál fontos szempont a tömegek, súlyok statikai egyensúlya, az ebből következő erejük. Nyilvánvaló, hogy a fa nem rendelkezik a vas, kő, vasbeton fajsúlyából és nehézségeiből fakadó energiákkal, ezért a formák dinamikájának szempontjából fontos, hogy a fa túllépjen a könnyebbségéből és organikusságából fakadó saját törvényein és e faszobrok elemei az előző anyagokhoz hasonló telített formák legyenek. Ennek érdekében Chillida e szobrainak szerkesztési elveit meghatározzák ezen szempontok, így az egyes elemek térbeli állásának és gesztikulációjának rendkívül fontos szerep jut. Erre példa az *Abesti Gogora III.* című szobra, ahol a centrumban látszólag rendszertelenül gomolygó formák egymásnak feszülését két markáns vízszintes elem töri meg, mélyen a térbe kinyúlva, erőteljes dinamikát kölcsönözve e műnek. Az elemek viszonya, kapcsolata, az ebből következő illeszkedés, alá- fölérendelés az *Abesti Gogora V.* című művön letisztultabban valósult meg, mert a formák egymásból következősége olyan, mintha egy időbeni történéshez, egy mozgókép filmkockáihoz lennének köthetők. A szinte függőleges, statikus elem a

kiindulópontja e mozgásnak, melyből rögtön következik egy mélyen kiugró vízszintes elem, mely a mozdulatnak erőteljes kiindulási energiát ad, ennek következtében a szobor harmadik részét alkotó plasztikai elemek kilendülnek merev, álló helyzetükből.

c, Meeting place sorozat (22. kép)

Ennek a sorozatnak a művei mind kizárólag betonvasból készültek, melynek egyik érdekes következménye a technikából fakadóan a felület és a forma szoros kapcsolata, hiszen a zsaluzásból kifolyólag a szobrok felületén megmaradtak a zsalut alkotó falécek lenyomatai. A léceknek e nyomai vonalak rendszerét alkotva követik és szinte értelmezik a sík és a csavarodó, tekeredő formákat. A szobrok térbeli szerkezete és a formák dinamikája által a művek rokoníthatóak Chillida *Abesti Gogora V.* című szobrával, ám ezzel ellentétben itt a művész nemcsak síkokkal határolt szoborelemekkel építkezik, hanem előszeretettel alkalmaz szinte minden szobrán e sorozatban íveket, meghajlított síkokat, mely által nemcsak az egyes elemek között létesít differenciát a művész, hanem az egyes elemek belső felépítettségében is. Ezáltal e szobrok – bár ugyanúgy jól elkülöníthető elemekből épülnek fel, mint az *Abesti Gogora V.* című mű – mégsem lesznek annyira szétszabdaltak. Ugyan térbeli rendszerük bonyolultabb, ám pont a szobrok e belső mozgása révén válnak ezek az elemek egységes szoborrá, mely mozgásra készíti a nézőt, hiszen e munkák teljes értékű körplasztikák, nincs olyan nézetük, mely minden szempontból kielégítené a szemlélőt. A *Meeting place* sorozatból – fontossági szempontból – számomra kiemelkedik a *Meeting place III.*, mely a térben megcsavarodó és szétágazó formákból áll. Fontos és lényegi eleme e műnek, hogy a térben négy kiválasztott pontra van felfüggesztve drótkötél által a forma, és ezáltal a téri mozgás és csavarodás – a síktól való elemelés következtében – a tömegek, az anyag valós anyagsága transzcendens jelentéssel itatódik át. A megemelt organikus forma alatt – a földtől való elemeléstől következően – felértékelődik a talaj vízszintes síkja, hiszen ennek mérete, tömege a gravitáció révén vonzza magához a szobrot. Ezáltal a mű szervesen magába vonja a környező teret, egyrészt a négy felfüggesztési pont által, másrészt a szobor és a talaj kapcsolata által. Saját munkáimból merített tapasztalataim szerint jelentős szempont, hogy a megemelt elem egy síktól van elemelve, mert ezáltal a lebegést jobban demonstrálja a sík homogén felületének tehetetlensége, mint egy organikus felület egzakttsága. Ezen kívül fontos a megemelés mértéke, mely ugyanúgy a szobor arányrendjéhez tartozik, szintén kapcsolatot teremtve szobor és tér között. A *Meeting place III.*-al szorosan rokonítható Chillida *Eulogy to the water* című munkája, bár az alkotó nem sorolja a *Meeting place* sorozathoz. Ez a

szobor szintén négy ponton van megemelve és rögzítve. Formailag a *Meeting please III.*-nál egyszerűbb, hiszen egy szabályos négyzet alsó négy sarkából polipszerű, íves elemek nyúlnak ki a térbe, hasonlóan a *Wind combs* szobrokhoz. Az igazi érdekessége azonban e műnek, hogy a *Meeting please III.*-al ellentétben nem belső, hanem külső térben, egy vízzel teli medence fölé van függesztve. A természeti elemek és azon belül is a víz és a szobor kapcsolata eddig is izgatta Chillidát (például: *Wind combs*, *Eulogy to the horizon*), azonban itt új elem a mesterséges víztározó, magyarán a medence megjelenése, hiszen ez az architektonikának, az urbanisztikus környezetnek egy nem a mindennapi életben szóhoz jutó eleme. Ennek ellenére fontossága elvitathatatlan, hiszen minden városban találhatunk legalább két-három medencét vagy szökőkutat, ám jellegükből és szerepükből következően mindig áthatja őket egyfajta ünnepélyesség, exkluzivitás, ezáltal Chillida ezen szobra újabb jelentéssel gazdagodhatott.

d, Eulogy to the horizon (23. kép)

Az *Eulogy to the horizon*, az *Lk.-XI.-LP.-2000* című szobrom által vált fontossá számomra, még ha ez a munkám csak kisplasztikaként valósulhatott is meg. Chillida ezen a természetbe kihelyezett szobrával, a külső természeti tér és a szobor által határolt belső tér közötti kapcsolatot és feszültséget vizsgálta, ahol fontos szempont volt, hogy a szoborral ne csak külső rálátással lehessen kapcsolatot teremteni, hanem a szemlélő beléphessen és megélhesse a mű magába foglalt terét is. Ahhoz hogy Chillida eljusson e legmonumentálisabb és a *Wind combs* szobrok mellett az egyik legjelentősebb alkotásához, nemcsak az anyagokkal történő kísérletezése és kutatása során kellett rátalálnia a vasbetonra és nemcsak ezen anyag szobrászi lehetőségeit kellett végigjárnia (*Meeting please* sorozat), hanem az ember-tér-szobor kapcsolatának rendkívül magas szinten való értelmezésén is, mely tulajdonképpen áthatja Chillida egész munkásságát. Úgy gondolom, a *Meeting please* sorozat jó kiindulási alapot jelentett a művész számára e szobrának elkészítéséhez. A továbblépést – melyre a technika is lehetőséget biztosított – a monumentálisabb fogalmazásmód jelentette az alkotó számára. A léptékváltás igénye más szobrain is megfigyelhető (*Gure aitasen etxea*, *Homage to tolerance*), melyek hasznos lépcsőfokokat jelentettek a belső-külső tér, a szobrászat-építészet, műnéző kapcsolatának értelmezéséhez. A *Gure aitasen etxea* térszervezése hasonlítható a római Szt. Péter székesegyház előtti – Bernini által tervezett – térre, ahol a fő szempont egy befogadó tér létrehozása volt. A két művészeti szituáció közötti fő különbség a méretekre vezethető vissza, ugyanis Bernini terét határoló kolonnád külső fele beleolvad az urbánus környezetbe, vagyis az utcák rendszeréből álló város struktúrájába

szervül, míg belső fele eredeti rendeltetésének tesz eleget. Ezzel szemben – mivel Chillida műve nem lépi át a szobrászat kereteit – a szobrát alkotó, hegyesszögben meghajló, lapvastagságú elem olyan térhatárolóvá válik, mely a teret kettéosztja befoglalt és kirekesztett részre. Nagy szobrászi leleményre vall, hogy ezt az erőteljes felosztottságot az alkotó milyen bravúrosan oldja fel a mű epicentrumában történő formai megnyitással. A fentiekben említett szempontok alapján szerintem Chillida e munkájához köthető a *Homage to tolerance* című műve, azzal a különbséggel, hogy itt a szobor belső tere jóval intimebb. Ez nemcsak méretbeli okokra és a zártabb formára vezethető vissza, hanem a majdnem teljesen bezáródó henger alakú fő forma nyílásának két végpontjából induló – a *Wind combs* szobroknál jól ismert – polipszerű, félköríves formák erőteljes térbeli gesztikulációjának is. Az ívek által leírt mozgalmas téri játék mintha el akarná vonni a figyelmet a szobor belsejében megbúvó térről, ebből eredően a mű ezen elemei nem hogy nem teremtenek kapcsolatot a szobor belső tere és az alkotást körbevevő természetes közeg között, hanem épp ellenkezőleg, egy köztes teret alkotnak, mely felé hangsúlybeli eltolódás figyelhető meg a szobron belül, ami által nem közvetít, hanem elválaszt, vagy legalábbis távolságot tart. Ennél a viszonylag bonyolultabb térbeli szobornál egyszerűbb és talán nagyvolumenűbb is Chillida *Eulogy to the horizon* című alkotása. A *Wind combs* szobrokhoz hasonlóan ez a mű is a tengerparton lett elhelyezve, azzal a különbséggel, hogy nem a meredek sziklafalon, hanem a sziklafennsík peremén jelölte ki a helyét az alkotó. Ezáltal mind az elhelyezésnek köszönhetően, mind a mű monumentális mérete miatt uralja a szobor a környezetét. Itt is rendkívül fontos az elhelyezés, hiszen a szárazföld és az óceán találkozásának speciális atmoszférája által a mű egyik fontos szerepe – akárcsak egy világítótoronyé –, hogy közvetítsen a két természetes közeg között. Erre történnek is formai utalások, hiszen a két függőleges elem a szárazföld felé eső részén egy-egy fél kapuszerű negatív ív bontja meg a formát, míg a tenger felőli oldalon megmarad a zárt, egyenes lezáródás. Ezzel szemben a két elem által tartott hatalmas betonkörív a szárazföld felé zárt, míg a tenger felé nyitott, hiszen az ív megszakított. Azonban – akárcsak a *Wind combs* szobroknál – a szárazföld és az óceán viszonya itt sem egyenrangú. Ennél a műnél is tetten érhető a tengeri népekre jellemző vágyódás a tengeri utazás iránt, hiszen a két függőleges elem nem a körív által megadott átlón van szimmetrikusan elhelyezve, hanem a szárazföld irányában aszimmetrikusan eltolva helyezkednek el. Ezáltal áll össze a két negatív fél kapu egyé, amiből következően a két térhatároló a tenger irányába szétnyílik, egyrészt alátámasztva így formailag a körív megszakítottságát, másrészt teret engedve a néző számára az óceán által nyújtott széles horizont

befogadására. Olyan ez a mű, mint amikor valaki mindkét kezét a szeme elé tartva kémleli a távoli messzeséget. Nem azért fontos ezáltal a szobor belső tere, hogy bezárjon, elkerítsen – még akár egy fontos dolgot is –, hanem hogy megnyisson és megmutasson egy másik világot. Ennek a szobornak a tere nem egy utazás utolsó állomása, végcélja, hanem ellenkezőleg, valaminek a kezdete, a kiindulási pontja, mint amikor a hajósok elindultak az ismeretlenbe. Ez esetben ez a szobor a biztos pontot hivatott megjelölni, a hivatkozási alapot, mely erőt és kitartást nyújt az útra kelőknek.

1.2.3. Hiromi Akiyama

Hiromi Akiyama japán származású, de Németországban alkotó és professzorként a Karlsruhei Akadémián tanító szobrászművész. Munkássága szintén a doktori mestermunkám és az azt megelőző *Lk.-XXII.-LP.-2002* című szobrom szempontjából fontos a számomra. Akiyama szobrászata látszólag egyszerű geometriai formákból és struktúrákból merít, mégis összetett morfológiai rendszerek jellemzik műveit, ahol a formai elemek, melyek első látásra egyszerűséget sugároznak, ennek ellenére magas fokon differenciáltak. Ezért Akiyama művészete nehezen kategorizálható, mert bár látszólag szabályos formákból építkezik, de ezt úgy teszi, hogy közben a szabályoknak ellentmond. A művész szobrai általában egy tömbből készíti, ezért művei monolitikusak, koherens elemek rendszerei, ám paradox módon, mégis könnyűek, kecsesek, tömeg- és súly nélküliek. Ez különösen igaz az „*keretszobraira*” vagy sorozatára, ahol a vertikális oldalak, határolóélek, merőlegesek és sarkok illetve az ezekből létrejövő pozitív és negatív formák és belső kimetszések, egyfajta diagonális projekció szerinti elv szobrászi elrendeződései. Ezáltal Akiyama művészetének egyik technikai következménye, hogy némely alkotásán a tömeg és a tátongó űr, tehát a kimetszett, kivágott tömeg aránya oly mértékben az utóbbi felé billen, hogy gyakran a szobrász az eredeti tömb tömegének nagy részét lefaragja szobráról, ám ezt mindig úgy teszi, hogy a végeredményből, a kész műből mindig vissza lehet következtetni az eredeti tömbre. Ezért szobrászatának egyik lényegi kérdése, hogy hogyan tudja a forma megtalálni az utat, hogy visszatérjen eredeti alakjához? Bár szobrainak téri bemozdulása látszólag alig lépi át a relief határát, ennek ellenére Akiyama művei minden szögből és nézetből kielégítő körplasztikák. Szobrai magas technikai szinten vannak kivitelezve, mely technikának a széles skáláját alkalmazza is a művész. Némely munkáján például a repesztett nyers tömb durva felületét ütközteti a felpolírozott síkok hidegen kemény felületeivel. Ám Akiyama ezeket a lehetőségeket sosem öncélúan teszi, mindig megtart

egy belső mértéket, ezáltal a felületi megoldások nem nyomják el a szobor szellemi, gondolati aspektusait. Így bár a technikai kivitel kifogástalan és a szobrok szerkezete ellentmondani látszik az anyagi tapasztalat ésszerűségeinek, Hiromi Akiyama művészete – több honfitársának szobrászatával szemben – sosem lesz attraktív, pusztán a technikai tökéletességben kielégülő művészet. Formái és a formák által meghatározott terei telítettek, még ha éppen kimetszett térelemekről is van szó. A művész esetében a kimetszett terek nem lesznek üres terek, s bár a szobrok készültükkor sokat veszítenek tömegükből az eredeti tömb tömegéhez képest, ennek ellenére kijelenthető, hogy Akiyama nem elvesz a kövekből, hanem hozzájuk ad. Ezért nem marad művészete a pusztán reduktivista, szisztematikus, személytelen és érzelmektől mentes szobrászat szintjén.

Mégis Akiyama művészetének vizsgálatakor elkerülhetetlen, hogy a minimal-art törekvéseihez kapcsolható szobrászi intencióiról megjegyezzem, hogy bár a minimal-art képviselőit gyakran bírálták a személyiséget mellérendelő, szisztematikus formaalakításért, a fentiekben leírtak tükrében ez Akiyama szobrászatában csak a formák szobrászi szinten történő meghatározásában igaz, de ott is csak úgy, hogy közben a művekben töretlenül kiteljesedhet az alkotói identitás. Míg mások esetében a „minimal és szisztematikus irány mechanikus rendező-elvének érvényesülése alig enged egyéni invenciót, vagy intuíciót. A mű csupán valamely teoretikus megfontolás vizualizálása, az általános érvényű ‘szisztéma’ aktualizálása a funkciója.”¹ E művészeti gondolkodás és törekvés kialakulása és felvállalása természetesen nem véletlenszerű a minimal-art művészei által, sőt éppenhogy nagyon is tudatos, különösen ha olyan alkotói megnyilatkozásra gondolunk, mint François Morellet gondolatára: „Hogy a magam művészi érzékenységet korlátozzam, egyebek között szükségem van egyszerűbb és áttekinthetőbb rendezőelvekre, a tárgyalakításban megmutatkozó véletlenekre, vagy a külső szemlélő aktív beavatkozására.”²

Hiromi Akiyama szobraira jellemző, hogy a művész alapelemekből, modulokból szerkeszti meg térbeli rendszerüket. E szempont alapján plasztikáimhoz – különösen a mestermunkám és az azt megelőző *Lk.-XXII.-LP.-2002* című szobrom esetében – azokat az Akiyama műveket érzem a legközelebb állónak, melyeknek alapmoduljai a négyzet vagy a szabályos téglalap. Itt említhetők meg a már a fentiekben is tárgyalt „keretszobrok” (például: *IG-12-77*, *81-2-SG*, *82-3-SG*, *82-1-BL*, *G-1-86*, *G-3-91*), melyek kifejezetten lapos, reliefszerű munkák, ezt követően a *Shadow-Time* sorozat

¹ Bohem 1977. p. 49. idézi Aknai 2001. p. 314.

² Morellet 1977. p. 27. idézi Aknai 2001 p. 314.

szobrai, melyeknek a művész a tömbök természetes kereteit meghagyva metszi bele a kőbe a modulokból álló szerkezeti rendszert (például: *Shadow-Time No. 1-7*), végül azon művek, melyek az előbb említettekkel ellentétben nem kőből készültek, hanem fémből, ebből kifolyólag szerkezetük merészebb, hiszen túllépve a kő lehetőségeit, szinte kígyószerű, nyúlánk plasztikák (például: *WV-89/1/S*, *WV-96/1/S*, *WV-85/6/G*, *WV-96/7/S*, *WV-96/3/S*, *WV-97/1/S*).

a, „Keretszobrok” (24. kép)

A „keretszobroknál” rendkívüli a művek arányainak megválasztása. Akiyama művészetére több esetben jellemző az egy vagy a két nézetre történő komponálás, mely igaz e munkáira is. Itt a pozitív, negatív formák és terek arányainak megválasztásánál oly mértékben a negatív tér van túlsúlyban, hogy az erőt és a feszültséget ebből kifolyólag pont a forma hiánya teremti meg. E lapszerű plasztikáknál az embernek az az érzése, mintha egy láthatatlan erőhatás áttörte volna a lapok közepét, kiszakítván a belsejüket, nem hagyva maga után mást, csak a térben megtört, meghajlott kereteket. A kő hiánya és üressége szabja meg e szobrok mértékét. A tömegtelenség és a súlytalanság átminősíti a kő anyagszerűségét, a megmaradt keretelemek karcsúsága ellenére az apró plasztikai váltások és tagolások eredményeképpen a törékenységgé és a sérülékenységgé kiiktatódik. A megmaradt részek így mind a tátongó üres tér, mind pedig a plasztikai deformációk révén energiákkal telített szobrászi formákká válnak, ahol a keret nem le- vagy elzár, nem be- vagy lehatárol, hanem teret meg- és kijelöl, meghatároz, és bizonyos mértékig ural. A precíz és pontos téglalapformák derékszögű éleinek agresszivitását törik meg a száraz átlós irányú formaváltásai. E minimális téri mozgások által is átlépnek Akiyama ezen művei a relief keretein, bár klasszikus körplasztikává azon szobrai válnak, melyek alá oldalsó oldalai felől nyitott fémposztament helyezett. Ezáltal szobor és posztament logikailag úgy szervül egymáshoz, hogy míg maga a szobor szemből áttört és oldalról tömör – még ha csak szinte lapvastagság szintjén is –, addig a posztament szemből tömör és oldalról nyitott. E formai pozitív és negatív kontraszt által erősítik a művek részei egymást.

b, *Shadow-Time* sorozat (25. kép)

Akiyama e sorozatának szobrai azért kiemelkedő jelentőségűek a számomra, mert méretekben és arányokban e művek a legtömbösebbek, a termélység nagysága itt közelíti meg legjobban a szélességet. Ebből kifolyólag ezek valóban körplasztikák, melyeknek oldalai egyenértékűek, formai szerepüknek fontosságát tekintve nem

differentiáltak. Ennek ellenére több helyen is hasonló logikai megoldások szerepelnek e munkákon, mint azon keretszobrok esetében, melyeket fémposztamensre helyezett a művész (lásd a fentiekben). Ha az egyik oldal egy részét negatív formával megnyitotta a művész, akkor a mellette lévő másik oldal hasonló részén biztos, hogy meghagyta a pozitív formát, ott nem nyúlt a kőhöz. Ezen túlmenően azért is szorosan kapcsolódik e sorozat a keretszobrok sorozatához, mert néhány *Shadow-Time* mű – hasonlóan a „keretszobrokhoz” –, egyik oldalt teljesen nyitott, áttört. Azonban a keretek vastagsága itt jóval mélyebb, sok esetben a mélység annyira megközelíti a szélesség nagyságát, hogy a szobrok alaprajza kevés híján négyzet. A művek elemeinek tér és tömeghatását nemcsak e szoborrészek tömegarányának logikus differenciálásával prezentálja a művész, hanem hallatlan szobrászi érzékenysége által is. Nem téveszti szem elől a plasztika belső energiái által megkövetelt formatorzulásokat, melyeknek következménye, hogy a lapok és a gerendák nem merev és száraz síkok és élek által lehatárolt mértani testek, hanem a szoborelemek az erőhatások következtében keletkezett ívgörbék mentén meghajlott és deformálódott, a fizikai történéseket demonstráló élő plasztikai képződmények. Számomra e gondolkodásmód rendkívül szimpatikus, saját szobrászi munkám során e fizikai erőkkel úgy kísérleteztem, hogy az egyenes síkgerendák – melyek csak egy ponton, középen vannak megtámasztva –, ezen erőhatások következtében milyen belső szerkezeti változásokon mennek keresztül és ennek vannak-e mérhető vagy a szem által is megfigyelhető formai következményei, vagyis meghajlanak-e az egyenes kőgerendák?

c, WV sorozat (26. kép)

Akiyama e művei a *Shadow-Time* sorozat szobraihoz abban különböznek lényegesen, hogy egyrészt itt az alapmodulok minden esetben szabályos négyzetek, másrészt az elemek élei és lapjai tökéletes és feszes egyenesek és síkok, harmadrészt e szobrok nem kőből készültek, hanem fémből, ebből kifolyólag a szobrokat alkotó elemek arányai sokkal nyúlankabbak. Ezen túlmenően a fém lehetőséget nyújt arra a művésznak – a kővel ellentétben –, hogy a szobrok statikai megoldásainál figyelmen kívül hagyja, az amúgy a kőnél jelentős szempontként szem előtt tartott, az egyes elemek meg- és elemeléseinél keletkező feszültségeket, lehetséges törés- és szakadáspontokat. Az anyag által kínált lehetőségeket a művész maximálisan kihasználja és kiaknázza, ezek talán Akiyama legjátékosabb és legfelszabadultabb térplasztikái. Felbomlanak és kinyílnak a szobrász által oly szeretett és szívesen alkalmazott – a főbb nézetekre komponált – tömb- vagy lapszobrok által meghatározott

geometrikus elemek határai. Nemcsak a kettő vagy négy főnézet lesz az uralkodó, hanem a többnézettség lehetőségeit kínálják e művek. Bármennyire nyíltak is e szobrok, ezekre is jellemző a logikai és formai letisztultság, mértékletesség, ahol még a játékoság is egyfajta szobrászi rend által meghatározott. A rendszeresség és a kötetlenség együttes megnyilvánulása e plasztikákon nemes mértéke itt Akiyama szobrászi megnyilvánulásainak.

1.2.4. Ulrich Rückriem

Rückriem arra törekszik, hogy szobraiban a készítési eljárás, mint formaalakító faktor közvetlenül megjelenjen, és egyúttal megfeleljen az anyag egyedi minőségének. Már a megművelendő kő kiválasztása hozzátartozik a megmunkálási eljáráshoz, ennek lényegi ismertetőjegyei rögtön a darabolás, repesztés és az újra-összeillesztés, melyet követően a szétszedés nyomai, a vágások és a vágatok láthatóak maradnak. A kő darabolását és vágását követő lépés a csiszolás és a simítás: tükörsimára csiszolt részek és durva, szemcsés gránitfelületek váltakozása során jönnek létre azok a mélyreható feszültségek, melyek Ulrich Rückriem műveit jellemzik. „Ők kimennek az anyagból, míg én belemegyek”¹ jellemzi így a művész az ő és a mások alkotómunkája közti különbséget.

Munkamódszere, kőfaragási eljárása arra enged következtetni, hogy a művész számára a kő, a nyers szikla megbonthatatlan egész, ahol a szobrászi beavatkozás csak a titok megkísértésének egy módja. A drasztikus és brutális vágások, furatok, repesztések e megkísértésnek a szükséges, de rossz vagy negatív eszközei, míg a csiszolások a szobrász és az anyag közti küzdelem nemes hegei, nyomai. Ulrich Rückriem műveinek megmunkálásánál – a vágás és repesztés mellett a nem túl általános eljárás, a kő fűrészelése során is – olyan részek jönnek létre, melyek mintegy a munka megfordításával újra összeillesztve végeredményként egyfajta egészet alkotnak. Ezek azonban csak az egész impresszióját hozzák létre, egy illúzionisztikus egységet, ahol már csak az idea lehet egész. „Az összeillesztett törés az igazság ragyogásának fűgája.”² Ezáltal demonstrálja a művész az anyag és az idea tökéletessége, illetve a szobor tökéletlensége közti feszültséget, elszomorító hiábavalóságot. Számomra Ulrich Rückriem munkásságában elsősorban a kőhöz – mint anyaghoz – való viszonya, a kőben történő gondolkodása fontos. Minden vizuális szakember számára fontosnak kell lennie,

¹ Schweighöfer 1997. p. 88-89.

² Heidegger 1988. p. 99.

hogy milyen személyes kapcsolatban áll az általa megmunkálendő anyaggal. A személyes kontaktus nyilvánvaló feltétele az anyag tulajdonságainak ismerete, ez azonban nem korlátozódhat csak természettudományi és szakmai ismeretekre, mert minden megmunkált anyag személyessé vált a létét döntő mértékben befolyásoló változások létrejöttével. Ulrich Rückriem munkáit a természet és az individuum kapcsolatának lehetőségei foglalkoztatják, ám több kortárs alkotóval ellentétben úgy, hogy a lehető legminimálisabb mértékben, módon és szobrászi eszközökkel változtatja meg megmunkálendő köveinek eredeti formáját, szerkezetét. Ráadásul az eszközök megválasztásánál pont a látszólag személytelen technikai megoldásokkal operál (például gépi vágás, repesztés, stb.), vagyis a művész alkotásain nem hagyja rajta ujjlenyomatait, gesztusait, pillanatnyi érzelmi megnyilvánulásait, melyek sok esetben elengedhetetlen értékmérők a művészi produktumok megítélése során. Azonban a gépi vagy a több ezeréves technikai megoldások személytelensége Rückriem munkásságában átdimenzionált, mert szobrain e megoldások nem manuális, hanem gondolati, spirituális módon nyernek létjogosultságot. Ugyanis a repesztés és a vágás logikai menetét nyilvánvalóan nem a kőtermelés szakipari munkamenete határozza meg, hanem a művész személyesen átélt kapcsolata az anyaggal, mely láttatni és elrejtetni egyaránt kíván e kapcsolatrendszer történéseiből, csakúgy mintha két ember természetes viszonyáról lenne szó.

Ulrich Rückriem szobrászi tevékenységének fogadtatása korántsem volt mindig egyöntetű, sok esetben heves vitákat váltottak ki művei. Több esetben előfordult, hogy kiállított kötömbjeit a látogatók félreértették, és például ülóbútornak használták, sőt közterületen kiállított munkáival szemben vandálok festékes zacskók és szórótartályok útján fejezték ki érzelmeiket, a rottweil-i polgárok pedig fekáliával és fáradtolajjal borították be műveit. Hamburgban pedig maga a művész vált egy firkáló áldozatává: “itt vesztettem el humorérzékemet”¹. Rückriem visszaütött, aminek a következménye az lett, hogy a firkáló egy éjszaka az összes alkotását feketére festette. Az óriási felháborodás és ezek a dühödt érzelmi kitörések – mint oly sokszor a művészettörténet során –, utólag visszatekintve és a szobrokat értelmezve megmagyarázhatatlanok. Kérdés az, hogy az a mély kapcsolat, mely kialakul a művész és az anyag, illetve ezáltal a művész és műve között, miért érthetetlen és érzékelhetetlen a közönség egyes tagjai számára és ezek az emberek miért nem tudnak megfelelő viszonyba kerülni a szobrokkal, sőt ha valamiféle kapcsolat létre is jön közöttük, az miért a teljes elutasítás, a néző és mű közötti párbeszéd maximális megszakítása?

¹ Schweighöfer 1997. p. 88-89.

Ulrich Rückriem munkássága rendkívül egységes, ha rendszerezni kellene műveit, akkor ez csak olyan szempontok alapján lenne lehetséges, melyek nem perdöntő fontosságúak. Ilyen szempont lehet a szobrok tömeg- és térhatásának megkonstruálása – mely természetesen plasztikai alapprobléma, ami minden térrel foglalkozó művész számára megkerülhetetlen –, de nem ez elsődlegesen Rückriem szobrainak fundamentuma, ennek ellenére fontos karakterbeli tényező. Ennek tükrében a művész alkotásai markánsan feloszthatóak vertikális és horizontális szerkesztettségű művekre.

Vertikális művek:

a, Művek cím nélkül 1984-ből (27. kép)

Rückriem egy igen érdekes kísérlete ez a több műből álló sorozat, ahol szabályos négyzet alaprajzú hasábokat repesztett és vágott darabokra, hogy aztán újra összeillessze ezeket. Az egyes elemek között differenciát csak a repesztések és vágások helyeinek megválasztása közötti különbség mutatja. A művek azonos anyaga (anröche-i zöldes dolomit), mérete és felületeinek megmunkálása uniformizál és személytelenít. Azonban a szobrászi szárazság elengedhetetlen alapfeltétel e műveknél, hiszen ezáltal válnak Rückriem talán legérzékenyebb alkotásaivá, mivel a repesztések és vágások rajzai, rajzolatai a vágott felületen hajszálerként futnak végig, és a vágott felületek nyomán eltűnnek a nyers tömbök repesztéseinek brutális fizikai lenyomatai. Ezáltal az elválasztások átlényegülnek, mert a rajzosság ellenére nem dekoratív jelekké, hanem láthatatlan negatív formák és terek felszíni kivetüléseivé válnak. Az uniformizálás e rajzi vetületeken keresztül oldódik fel, hiszen minden egyes elem más helyen és irányban van megvágva és elrepesztve, ezáltal a vonalak különböző arányokban tagolják a méretükben megegyező hasábokat. Így elmondható, hogy az alkotónak sikerült más és más személyes kapcsolatot kialakítania e sorozat alaptulajdonságaiban megegyező elemeivel.

b, Granit Bleu de Vire (28. kép)

Az előző művel ellentétben ez a szobor nem a monoton, nagy sík felületeken megjelenő érzékeny vonalak által osztja meg a kötömböt. A rajz mellett a kőelemek felületi differenciái is határozottan megszabják az egyes elemek közti határt, sőt a hegemonia itt egyértelműen a vonalról a felületre tevődött át. Egyrészt a művész meghagyta egyes részekben a kötömb eredeti bőrhenyes felületét, másrészt az egyik elem viszonylag nagy kiterjedésű síkját gyémánszemcsés technológiával vágta síkra. Ezáltal

Rückriem megkülönböztette a kő külsejét a belsejétől, betekintést engedett az anyag belső rejtelmes világába. Az előzőekben említett munkához képest e tömb mérete monumentálisabb, ebből kifolyólag a felosztása egyszerűbb, markánsabb és talán lényegretörőbb is. A kő arányaiból következően – mely viszonylag lapos –, a mű főleg két nézetre komponált, a termélység nem kap szerepet a szobrász ezen alkotásán.

Horizontális művek:

a, Szobor schevenhüitten-i palából (29. kép)

Rendkívül puritán e mű, hiszen egy elfektetett laposabb tömb van hat darabra szelve. A szikla semmilyen más megmunkálási nyomot nem visel magán, ezért a szétszabdaltság itt érhető tetten a legdrámaibban Rückriem munkásságában. A részelemek között tömegben és méretben nincs hangsúlybeli különbségtéves, ellenben az elemek közti illesztésben igen, hiszen van, ahol teljesen érintkeznek az elemek felületei, de van, ahol szinte újnyi rés van hagyva közöttük. Ez a finom különbségtéves talán arra vezethető vissza, hogy a művész nem mindenhol és nem minden esetben engedi a betekintést az anyag belső világába, hiszen a mű hatása olyan, mintha a kövön erőszakot tettek volna a természetétől idegen metszések, és e sebek intim szféráit maximum csak meglesni engedi az alkotó. A horizontális térbeli elhelyezést csak felerősíti a párhuzamos vonalak perspektivikus összetartása és ezzel együtt a lapos tömb préseltsége, a metszésből fakadó szabályos vonal és a rusztikus, természetes felület találkozásának egzakt játéka.

b, Talajmű cím nélkül (30. kép)

Ulrich Rückriem egyik legérdekesebb kompozíciója ez a szobor. A mű két szimmetrikus és szinte megegyező elemből áll, ahol lefűrt és lerepesztett lapos kőgerendák zárnak körül egy-egy – a gerendáknál valamivel laposabb – kőtáblát. A látszólag két kőtömbből készített szobor valójában egy egészet alkot, hiszen a művész első lépésként egy követ kettévágott és úgy helyezte el, hogy a síkravágott lap alulra, míg a szikla természetesen hasadt felülete felülre került. Ezáltal az alkotó e művén is átminősíti az anyag belső, illetve külső rétegeit, hiszen az elhelyezésből kifolyólag a belső sík érintkezik a külső környezettel, míg a külső, felső réteg a felület közepén történő besüllyesztésének köszönhetően olyan, mintha a kő mélységébe engedne behatolást. A rétegek dimenzióinak e váltásai, a termélység finom elmozdulásai lehetővé teszik az alkotó számára, hogy új lehetőségeket kínáljon a néző számára a

látszólag mindenki által jól ismert anyag újbóli megértésére. Számomra Ulrich Rückriem munkássága pont e szempont alapján bír kiemelkedő jelentőséggel.

1.2.5. *Richard Serra*

Richard Serra művészete közömbös a szobrászi anyag szenzibilis jellege iránt, ezért számúzi a szobrászat érzelmi, önkifejező tartamait, megszünteti a formálás, a megvalósítás kézhez kötött jellegét, felszámol mindenfajta esetleges formát, a kivitelezésből és az anyaggal való személyes érintkezésből adódó nyomot, a személyes közlés mellett a kvázi-tudományos vizsgálódást állítja középpontba. Primer struktúrákat mutat be, fogalmilag tisztán meghatározott zárt viszonyrendben, maximális fogalmi és plasztikai egzaktásra törekszik. Az időhöz, a helyhez és a körülményekhez szorosan kapcsolódó geometrikus absztrakt formáinak legfontosabb sajátossága az alapvető plasztikai viszonylatok modellszerűen tiszta, steril, mindenfajta személyes, poétikus, szimbolikus tartalomtól mentes demonstrálása, amely objektivizmusából és intellektualizmusából ered. A személyen túli kommunikáció foglalkoztatja, nem pedig a művészi személyiség állapotának kifejezése. Művei törvényszerűséget, a véletlen kirekesztését hangsúlyozzák, ugyanakkor demonstrálják az anyaghoz nem kötődő forma, mint szellemi princípium, az elképzelés, az idea elsődlegességét is. Monumentális, szótlán, hieratikus, enigmatikus szobrainak időtlensége reprezentálja a rendeltetés nélküli művek sorát, melyek tanúsítják a magasztosság folytonosságát a kortárs művészetben is. Formáinak dinamikus működése és a művek elhelyezkedése, határozza meg szobrai koncepcióját és formálja tervét. Alkotásainak – az ellenállóságának és önszilárdító korróziójának köszönhető színe miatt – a Corten-acél lett kedvelt anyaga. Ebből és a monumentális méretnek köszönhetően szobrai kivitelezése csak ipari környezetben, acélműben vagy hajógyárban oldható meg.

Richard Serra-t – művészeti szemlélete alapján – Krammer a legpolitikusabb gondolkodású kortárs művésznek tartja. Ennek alapja az, hogy a nagyfokú anyagszerűséggel párosuló engedmények nélküli monumentalitás New Yorkban heves vitákat váltott ki, amikor két nagy köztéri műve – a *Saint John's Rotary Arc* 1980-ban és a *Tilted Arc* 1981-ben – elhelyezésekor éles ellentétbe került a szobrot finanszírozó – elsősorban politikus – személyekkel. A művész a szabad művészi és szellemi kifejezés elkötelezett szószólója lett, melynek számára célja: megvédeni a saját kreatív munkáját a burzsoá esztétika elnyomó természetéből fakadó hatalommal szemben. Számára a művészet kritikai megnyilvánulás, fõlszólalás és beleszólás a társadalmi feszültségek,

problémák megoldási lehetőségeibe. Evvel a lehetőséggel nemcsak a művészetben keresztül élt, hanem kritikai írások megjelentetésével is. Robert Smithson „kulturális kényszer”-ként aposztrofálja Serra törekvéseit, aki szerint nincsen semleges álláspont. Különösen a számára oly fajsúlyos problémák estén, mint a művész és az általa alkotott mű státusza, mely a multinacionális kapitalizmus törekvéseinek köszönhetően – amit a művész utó-hidegháborús ideológiának nevez – a művészet csak mint áru van jelen, ezáltal a birtoklási jog nyomasztóan túlsúlyba kerül a művészi joggal szemben. Ez számára az autonóm, önálló dolgok és szellemi termékek birtoklását jelenti, vagyis az ismeretelméleti és politikai dimenziók együttlétét az esztétika és művészet mögött.

Richard Serra szobrászi törekvéseit ezáltal társadalmi problémák szövik át, még akkor is, ha Krammer – aki Serra egyik fő kritikusa – kijelenti, hogy a művészet nem szükségszerűen van kapcsolatban bármi mással a világban. Ennek ellenére Serra térkísérleteivel a nyilvános tér megalkotására tesz kísérletet, melyek pedagógiai célzatúak. A polgárok e tereket használva – vagyis a műalkotásba besétálva – tanulókká válnak, mert e művek egy új világrend művészeti megfogalmazásai az alkotó szerint. A hatalmas, homogén, hajlított, döntött és ferde vasfalakból épített szoborterek modellje talán ezért is lehetett az égitestek látszólagos ívpályája. Serra törekvései szerint e terek nyilvános terek, ebből kifolyólag művei csak egy – az alkotó által – megválasztott helyen értelmezhetőek. Richard Serra szobrai elsősorban az *Lk.-XI.-LP.-2000* című munkám szempontjából fontosak a számomra.

a, Philibert és Marguerite (31. kép)

Richard Serra szobrászatának megértésénél és megélésénél talán a legfontosabb kulcsfogalom a mozgás. Olyan szobrászi szituációkat teremt a művész, ahol a nézőt a helyzetváltoztatásra készíti. A *Philibert és Marguerite* című műve esetében – ellentétben a később tárgyalt, Serra legismertebb Torqued Ellipse sorozatával – nem formai megoldásokkal operál a szobrász, hanem egy megrendelés speciális igényeit és lehetőségeit használja ki. Ez a szobor a Bourg-en-Bresse-ben lévő brou-i apátság egyházfőnöksége alá tartozó kis kolostor számára készült, ahol a feladat Philibert Le Beau és hitvese Ausztriai Margit sírjainak emléket állítani. Serra szobra két tömbből áll, melyeket kovácsolt acélból készített, szigorú, paralelogrammaalapú hasábok. Magasságuk az oszloplábazatok egykori helyének, vastagságuk azok szélességének felel meg. A hasábokat a kolostor kerengőjének két végén állították fel, arra készítetve a látogatót, hogy egyik szélétől a másikhoz, az egyik tonnányi csendtől a másikhoz, a sötétség egyik tömbjétől a másikhoz menjen. A vastömbök önmagukban is súlyos

némasága megrázó egzakttsággal jelöli ki a középkori építészeti környezetben a sírok és elhunytak szellemi környezetét, ráadásul a művész kifinomult érzékenysége vall alkotásának elhelyezése az adott térben, hiszen az egyik tömbtől a másik tömbig történő vándorlás – mely lehetőséget kínál az elhunytakra való megemlékezésre és főhajtásra – egy eleve spirituális, kerengésre és szellemi elmélyülésre szánt térben történik. Serra műve tovább növeli azon művészeti szituációk számát, ahol a szobrászat és az építészet harmonikusan kiegészíti és erősíti egymást. S tette ezt úgy, hogy az építészeti környezet és a szobor keletkezése között évszázadok teltek el, tehát nem közös koncepció alapján jött létre a műegyüttes, hanem az alkotónak a megrendelésből fakadó feladatán túlmenően, a meglévő középkori épülethez is igazítania kellett koncepcióját úgy, hogy az egyúttal kortárs művészeti produktum legyen, amely beilleszthető az alkotó életművébe is. E rendkívül bonyolult és összetett feladatot – a hasonló problémákat feszegető szobrai közül – talán ezen az alkotásán sikerült a legjobban megoldania Serrának.

b, Pickhan's Progress (32. kép)

Serra munkásságában a mozgáshoz való másik viszonyulás – a különböző építészeti terekbe való komponálás mellett – az, amikor saját maga hoz létre szobrászi térhatároló elemekkel olyan tereket, melyeknek irányai, dölései, kijelölt járatai készítenek a nézőt a művek körül- és bejárására. Ezek a szobrok koncepciójukból kifolyólag monumentálisak, nagy térigényűek, ahol a plasztikai elemek különböző tereket választanak el vagy le egymástól. Ebből kifolyólag rendkívül fontos volt a művész számára, hogy szobraihoz megtalálja a megfelelő anyagot és technikát. Ennek meg kellett felelnie nemcsak a szilárdsági és statikai tényezőknek, de a megvalósíthatóság feltételeinek is, melyet a már fentebb említett Corten-acél ipari technikával történő megmunkálása tett lehetővé az alkotó számára.

A *Pickhan's Progress* című szobrával Serra két ívesen hajló és hullámszerű, párhuzamos folyosót hozott létre, három hengerelt acélhullám révén. A két folyosó egy-egy utat jelöl ki a néző számára, mely ugyanonnan indul, és ugyanoda érkezik. A szobor belső, keskeny tereit meghatározó plasztikai elemek teljesen elzárják a külvilágot – kivéve az égboltot – a látogató elől, aki számára rendkívül szokatlan, hogy az általa megélt világban, az egyenes és sík térhatárolók helyett itt csak ferde, íves, hol befelé, hol kifelé dőlő falakkal találkozunk. Biztos pontot csak a talaj síkja és az ég látványa jelenthet ezen organikusan és dinamikusan tekeredő térben. A bizonytalanságnak ez a szintje és az elemek által meghatározott folyosók – melyek a mozgás kezdeti és

végpontját kötik össze – egyfajta átmenetiséget sejtetnek a néző és befogadó számára, mintha más ember lenne az, aki végigmenvén a szobor belső terén kilép onnan. Az átalakulásnak és átminősülésnek lehetőségét rejtí magában Serra e műve. Fontos aspektusa még a szobornak, hogy a monumentalitásból fakadóan a felületek méretei nemcsak hosszirányban, hanem a magasságot tekintve is túllépik az emberi mérték határait. Ebből kifolyólag a szobor belső tereiben a néző kisebbnek éli meg saját valós, fizikai méreteit. Ez abból a furcsa paradox helyzetből állt elő, hogy bár nagymértékben szűkülnek a szobor belsejében az ember által megszokott tér határai, maga a szemlélő a rátornyosuló és dőlő fémfalak alatt egy pillanatra egy végtelen labirintusban érezheti magát.

Richard Serra munkái esetében rendkívül fontos a művek elhelyezése, a szobrok viszonya környezetükkel. Ezért sajnálatos, ha egy alkotása csak ideiglenes helyszínt kap, mert egy újbóli elhelyezés során művei sokat veszítenek eredeti aspektusaiból. Igaz ez *Clara-clara* című munkájára, melyet 1983-ban a Tuileriák kertjének bejáratánál helyeztek el. A két 36 méter hosszú és 3,6 méter magas, ellentétes irányba görbülő és tükörként egymással szemben elhelyezett fallal szűkítette le a Champs-Élysées lendületes perspektíváját. E műve Párizs XIII. kerületének egy kis terére áthelyezve elvesztette arroganciáját és csak zord, terjedelmes, enigmatikus jelenvalóságát őrizte meg, így ezen a helyen olyan, mintha karanténba zárták volna, sőt mintha száműzetést mértek volna ki rá. Hasonló sorsra jutott Serra *Pickhan's Progress* című szobra is.

c, Torqued Ellipse sorozat (33. kép)

Serra azáltal, hogy a fémlapokat ellipszisként hajtotta meg, nemcsak teret jelölt ki szobraival, hanem konkrétan meghatározta és lehatárolta azt. Csak annyi rést hagyott a fémlap összezáródó két vége közt, hogy ott egy ember éppen be vagy ki tudjon menni. E szobrok belsejében is hasonló hatások játszódnak le mint a *Pickhan's Progress* esetében, azzal a különbséggel, hogy itt egzaktabb módon jelenik meg a szobor által meghatározott tér. A belső és külső tér viszonya rendkívül harmonikus Serra ezen munkáin, mert a vékony térhatároló és elválasztó fémlap mozgása alapján nyomon lehet követni kintről, hogy mi történik bent, vagy fordítva, hiszen ha kívül állok és látom hogy egy bizonyos szakaszon a fémlap felém dől – ezáltal negatív formát metsz ki a térből – megállapíthatom, hogy ugyanezen szakaszon belül kifelé dől a fémlap, egyfajta pozitív teret jelölve ki ezáltal. Vagyis negatív és pozitív térelemek kapcsolódnak szorosan egymáshoz, mint egy puzzle elemei.

d, Double Tourqued Ellipse sorozat (34. kép)

Ebben a sorozatban összegezte Serra a *Tourqued Ellipse* és a *Pickhan's Progress* szobrainak tapasztalatait, hiszen az egymásba helyezett ellipszisek egy hosszú, folyosószerű ellipszisszeletet adnak meg. A két ellipszis bejárata egymáshoz képest az ellentétes oldalon van elhelyezve, ezáltal ha a néző belép a szobor belsejébe, döntenie kell, hogy mely irányba haladjon tovább, míg el nem éri a túloldalon elhelyezett belső ellipszis bejáratát, melynek belsejében hasonló élmények várják, mint a *Tourqued Ellipse* sorozat szobrainál. A két ellipszis ívei nem feltétlen hajlanak párhuzamosan, így akárcsak a *Pickhan's Progress* esetében a folyosó szélessége hol szűkül, hol meg távolodik. Ha vannak is olyan szakaszok, ahol a két ellipszis egy irányba dől, ott sem egyenlő mértékben történik mindez. Serra e munkái még nagyobb lépést tesznek a *Pickhan's Progress* című szobra esetében már említett labirintus effektus felé, lényegében e rendszer alapján csak az ellipszisek számát kellene növelni.

Richard Serra *Tourqued Ellipse* és a *Double Tourqued Ellipse* sorozatainak művei esetében különös jelentőséggel bír a szobrok helyének megjelölése. Itt a legfontosabb kérdés, hogy a művek belső, mesterséges, vagy külső, természetes környezetbe kerüljenek. Serra előszeretettel választja e munkái esetében az előbbit, így a méreteknak is megfelelő kiállítótermeket, ipari hangárokat vagy csarnokokat. Ennek megfelelően állította ki két munkáját e két sorozatból a 2001-es Velencei Biennálén, ahol életműve elismeréseként szerepelhetett. Azért fontos e szobrászi probléma, mert a monumentális művek esetében, ha zárt térben jelennek meg, akkor felerősödik tárgyi mivoltuk, míg a külső térben építészeti jellegük kap hangsúlyt. Ezek pedig döntően befolyásolhatják a szobrok belső harmóniáját, illetve a szobor és a tér, a szobor és a néző viszonyát.

II. FEJEZET

A szobor analízise és elhelyezése a térben

2.1. A modell

A modell készítésének jelentősége mind a tudományos mind a művészeti gondolkodás szempontjából kiemelkedő fontossággal bír. A tudomány mindig kiragadja a valóságnak a vizsgálat szempontjából lényegesnek tűnő részeit és a valóságot leegyszerűsítve alkot modellt. Ezt a modellt vizsgálja, elemzi, és az így kapott eredményeket illeszti vissza a valóságba. Bármilyen pontos a vizsgálat, az mindig csak valamilyen közelítése a valóságnak. A valóság közelítésének korlátozott pontosságából fakadóan a modell megítélésének esetén elkerülhetetlenül figyelembe kell venni, hogy a modell milyen mértékben írja le a valóságot. Általános értelemben a „modell a valóság olyan egyszerűsített mása, mely a vizsgált jelenség szempontjából a valósághoz hasonlóan viselkedik”¹ A modell és a vizsgált valóság közti kapcsolat értelmezésénél tehát e hasonlóságnak a foka a mérték.

A tudomány szerteágazó területén számos helyen alkalmaznak modellt, ez lehet *tárgyi modell* (például anyagmodell) vagy *absztrakt modell* (például fizikai erők modellezése). Ám tárgyi modell esetében is a vizsgált anyag vagy tárgy ideális voltát veszik alapul és eltekintenek az anyag anyagságából fakadó olyan tulajdonságoktól, mint például a nem homogén anyagszerkezet, nem egységes keresztmetszet... stb. (Például: „az ideális kötél olyan teherhordásra (...) alkalmas szerkezet, amelyet a csuklókkal összekapcsolt végtelen számú és végtelen rövid merev rudacskákból álló rúdláncnak modellezzünk. (...) Az ideális kötél tökéletesen hajlékony, és nem nyúlik meg.”²

A modellezés vizsgálatánál fontos szempont a *modellező* személye és a személyében lejátszó folyamatok analízise. Modellezés során az embernek fel kell vállalnia, hogy tervező és célkitűző tudatával, szabadságával és aktivitásával ki van szolgáltatva a balsikernek és végső eredményben akár a bukásnak is. Erre Hartmann mutatott rá,³ amikor a létfokozatok vizsgálatakor megfogalmazta azt a kérdést, hogy a szellem tökéletesebb-e, mint a természeti képződmények? Az utóbbiak esetében a

¹ M. Csizmadia – Nándori 1996. p. 23.

² M. Csizmadia – Nándori 1996. p. 330.

³ Lásd Hartmann 1972. p. 82.

törvényeik keretei közt – melyek meghatározzák a lejátszódó fizikai folyamatokat – nem igazán van balsiker vagy kudarc, nem úgy az ember esetében. Ezáltal a létfokozatok összefüggésében vizsgálva e rendszereket, az ember kevésbé tűnik tökéletes lénynek az állat- és növényvilág és az élettelen természet dinamikus szerkezeteihez képest. A modellalkotás során erre jó példát találhatunk, amikor tapasztaljuk, hogy bár a modellálás folyamata során rögzített kiindulási pont – ami lehet akár egy tárgy is – ugyanaz marad, míg a róla alkotott képzet megváltozik. E folyamat minden tudatban másként zajlik, ebből kifolyólag más-más képzetek születnek, ezért nem alkothatnak az emberek megegyező modellt, még ha ugyanaz a tárgy is volt a kiindulási pontja munkájuknak. Egy modell helyességét azért is nehéz megítélni – különösen, ha művészi modellről van szó –, mert előfordulhat, hogy a helyes képzetünket elvetjük, mert nem látjuk be igazságát, vagy éppen ellenkezőleg, egy hamis képzethez ragaszkodunk, mert nem látjuk be hamisságát.¹ Így keveredhet össze a tévedés az ismerettel. A művészet területén nem feltétlenül igaz, hogy csak a tárgy és a képzet esetében beszélhetünk megismerésről, és hogy ennek hiánya tévedés. A tévedés vagy hiba is generálhat végeredményben kiváló művészeti produktumokat, annak ellenére, hogy felvetődik a kérdés, hogy a kiinduló szellemi vagy tárgyi valóság nem rejtette-e már eleve magában értéként a helytelen megfigyelésből fakadó, de helyes következtetés és logikai gondolatmenet által megfogalmazódó értékvalóságot? A modellezés egyik alapfeltétele az értelmezés, hiszen ha a modellező át akarja adni magát a természeti törvényszerűségek vizsgálatának, először is értelmeznie kell a természetet, ha nem akarja, hogy idegen maradjon számára a terek és anyagok belső természete. Ennek megragadását nem lehet másképp elvégezni, mint saját személyes tapasztalatok révén. E tapasztalatokra a felismerés, a megértés és a feldolgozás folyamata mellett, a spontaneitásnak és az intuíciónak tudatossággal és racionalizmussal egyesülve lehet szert tenni. A modellezés során tudatában kell lennünk annak, hogy a látás logikája nem feltétlenül egyezik meg a tárgyi szerkezetek logikájával, mely ugyancsak nem feltétlen azonos a tiszta gondolkodás logikájával. Ez azért fontos, mert a modellezés egyik alapvető eleme az ember megismerő képessége, mely két fő tevékenységen alapul: az érzékelésen és a gondolkodáson. A megismerés általában a vizsgált jelenség, vagyis a valóság határozatlanságának csökkentése azáltal, hogy az események lefolyásában valamilyen szintű szabályszerűséget próbál megállapítani. Mind az érzékelés, mind a gondolkodás a jelenségvilág változását redukálja szabályszerűsége, a kettő között annyi az eltérés, hogy az érzékelés ezt kisebb

¹ Lásd Hartmann 1972. p. 265.

mértékben teszi, mint a gondolkodás. Azonban ahhoz, hogy a jelenségekben szabályszerűség mutakozzon, valamilyen mértékű redukcióra szükség van mindenképp, hogy így értelmezni lehessen.

Művészeti modellek esetében felmerülhet a kérdés, hogy mit szemléltet a modell? Egyes művek egyedi szerkezetét, vagy valamely mű azon struktúráját, mely más művekkel közös benne? Az esetek többségében egyazon modell mindkét szemléletet reprezentálhatja, ezáltal egy modell rendelkezhet személyes és általános értékstruktúrával, ahol az általános modellrész, nem feltétlen csak egy műcsoportot ír le, hanem meghatározhat egy olyan műcsoportot is, mely konkrét használati viszonyban áll a befogadóval. Vagyis egy modell nem feltétlen csak művek feltételezett tárgyi struktúráját adhatja meg, hanem a műhasználati viszony struktúráját is. A műhasználat struktúrájából következik, hogy a képzőművészeti modellezést és az egyéb területen (például: építészet) végzett tervezést-szerkesztést nem lehet azáltal megkülönböztetni, hogy a művészetet szándékolatlanként, cél nélkülként, a konstrukciót pedig célhoz kötöttként határozzuk meg, mert a képzőművészeti modellezés esetében is beszélhetünk a végeredményt tekintve konkrét célokról, illetve az építészeti vagy egyéb konstrukciók is hordozhatnak a racionális értékeken túlmenően többletkifejezést. Erre plasztikus példa a muzulmán építészetben használt díszítésmód. Ennek geometrikus kombinációi, melyek olyan számításokon alapulnak, amit a matematikai gondolkodás hoz létre, kiindulási pontjukat tekintve sivár alapképletekre utalnak, melyek elég távolinak tűnnek az élet, a valóság mozgalmas organikusságától. „E szigorú keretek közt azonban valamiféle láz zsúfolja össze és sokszorozza meg az alakzatokat; a bonyolítás furcsa szelleme kuszálja, kanyargatja, bontja szét, szállítja helyre megint útvesztőjüket.”¹ Értékvalóságuk túllép a matematikai képletek keretein, mert a racionális logika, formába rendezve a valóság letisztult de élettől teli világát reprezentálja a térben.

A művészetben és azon belül is az építészetben az építészet és a szerkezet a XIX. századig gyakorlati tapasztalatok alapján fejlődtek. A statika, mely ma a szerkezettervezés egyik fontos segédeszköze, sokáig nem jutott szerephez e fejlődésben. A matematikának és a geometriának – mely a gondolkodás fejlesztésén túl lehetővé tette a gyakorlati tapasztalatok által leszűrt, szerkezeti és esztétikai szempontból elfogadott arányok leírását, rögzítését és átadását – sokkal fontosabb szerep jutott. Az elméleti statika első gyakorlati felhasználása egy szakvélemény készítése volt 1742-43-ban a római San Pietro kupolájáról, melyen aggasztó repedések mutakoztak. Ennek ellenére még évtizedeknek kellett eltelnük, míg az erőjáték kvantitatív figyelembevétele

¹ Focillon 1982. p. 16.

elterjedt a tervezésben. Erre széles körben először a XIX. század első felében a vasútépítéshez szükséges hídépítéshoz adott okot, melyet egyrészt a nagy feszítávolságok tettek szükségessé, másrészt az alkotó mérnökök, akiket nem kötöttek az építészet több évszázados hagyományai és beidegződései. Ettől kezdve az építészetben a számítások és a tudományos alapon megtervezett kísérletek párhuzamos módszere rendkívüli fontosságra tett szert. A mai épülettervezés egyik problémája talán oda vezethető vissza, hogy a tervezésnek e módja túlértékelt, pedig az anyag és a mechanika bonyolult törvényeit még ma sem ismerjük olyan jól, hogy a számítások ne csak durva közelítések legyenek, melyek a szerkezet működéséről nem tájékoztatnak tökéletesen. R. Maillart szavaival „a körülményektől függően szabad a számítási eredményeket közvetlenül felhasználni vagy megváltoztatni, és ez utóbbi eset gyakran megtörténik, ha nem 'számológép', hanem igazi szerkezettervező dolgozik.”¹ Az építészeti szerkezettervezésben minden szerkezetnek van egy alapvető statikai modellje, amely az erőjátékra nagyvonalakban jellemző, és van struktúrája, szerkezete. A szerkezeti modell csak a szerkezetnek, mint egésznek az erőjátékát jellemzi, a szerkezet egyes részeinek működése nagymértékben függ a szerkezet felépítésétől, a struktúrától.

A modern építészetben súlyos problémákhoz vezetett tehát a síkban való tervezés a modell készítés fontosságának túlértékelése miatt. A technikai probléma talán kisebb mértékű, hiszen a tervező, miután először alkotói intuíciója és megérzése alapján felvázolja az elképzeléseit, a számításokat csak ezt követően végzi el, ami tulajdonképpen elképzeléseinek próbája. Ha minden építménnyel számolunk, akkor a nagy számok tükrében szinte elhanyagolható azon hibák száma, ami ezen a próbán túljutván komoly problémákat okoznak az épülőben lévő vagy a már kész építményeken. Művészeti, esztétikai szempontból viszont sokkal komolyabb fenntartások fogalmazódtak meg a papíron való tervezéssel szemben. Igaz egy alaprajz is sokat elárul az épületről, a terv lényegéről, ahonnan egy gyakorlott szem könnyen kiolvashatja az épület legfőbb szerkezeti megoldásait. Ez alapján egy képzett szakember elméletben rekonstruálhatja az épületet síkvetülete alapján, illetve iskolázottság révén felmérheti a harmadik dimenzióban történő valamennyi lehetséges következményt, amelyből akár kiválaszthatja a terv ideális megoldását is. Amint Henri Focillon rámutat, a munkafolyamatok e redukciója nem fogja át az egész architektúrát, mert a csak papíron tervező építész megfosztja e folyamatot alapvető kiváltságától, mégpedig, hogy egy teljes teret foglaljon el az épület teljes anyagi és esztétikai valóságában. Szétválaszthatatlanul összetartozik az alaprajz, a szerkezet és a tömeg fogalma,

¹ Bill 1969. idézi Gilyén 1982. p. 38.

elvonatkoztatni őket egymástól komoly problémák forrásává válhat, mert az építészeti formát a tervrajz redukált terében, teljességben megragadni lehetetlen. Így egy-egy megbízói kör gyakran nem a jó építészt bízta meg munkával, hanem a jó rajzolót, holott a régi korok mesterei számára a rajz csak eszköz volt, az egymás megértésének egy kommunikációs lehetősége az építés során. A modern, kortárs építészet megítélésekor ezért több építész és elméleti szakíró is komoly kritikákat fogalmazott meg e téren. Közülük is talán a legélesebben Adolf Loos fogalmazott: „Az építőművészetet az építészek grafikus művészetté süllyesztették. Nem az kapja a legtöbb megbízást, aki a legjobban épít, hanem az, akinek a munkái papíron a legjobban mutatnak. És ezek egymással ellentétes dolgok.”¹ Adolf Loos szerint nem kelt hatást képi formában, síkká változtatva az igazi építészet. Ő például rendkívül büszke volt arra, hogy az általa tervezett terek hatástalanok voltak fényképeken, olyannyira, hogy állítása szerint épületeinek lakói fényképeken nem ismerték fel saját otthonukat. A térszervezés mellett az anyagszerűség a másik probléma, ami felvetődik a papíron való tervezéssel szemben. Ugyanis csak az a tervezés lehet természetes és organikus, ahol például a fa vagy a gipsz, valóban fa és gipsz hatását kelti és nem akar, mondjuk márványnak tetszeni, vagy ahol a műkö nem akar természetes köre hasonlítani. A terv minden anyagnak a saját természetéhez legyen szabott. A probléma az, hogy ezekre az ismeretekre nem lehet az íróasztal mellett szert tenni. Ha valaki tapasztalatokat akar szerezni, például a gipszről, bele kell nyúlania a gipszes vödörbe. Mivel a hagyományos, hierarchikus céhkeretek maradványai a XX. század első felében végérvényesen megszűntek, így egyúttal eltűntek azok a lehetőségek, melyek erre alkalmat kínálnak a szakmát tanuló, illetve pályakezdő fiatal építészeknek.

Az építészetre jellemző és egyik fő okként a modellezésből fakadó problémák fontos tanulsággal bírnak a szobrászat számára is, annak ellenére, hogy itt e problémák talán még nem mélyültek el annyira, mint az építészet területén. Fontos szempont, hogy a modellezés az alkotás folyamatába illeszkedjék úgy, hogy egy-egy téma, probléma megoldásának lehetőségeit vesse fel, és inkább új utakat nyisson meg, mintsem csak kapukat zárjon be. Azonban a szobrászatnak is van egy olyan területe, mely nagyon szorosan rokonítható az építészettel és ebből kifolyólag hasonló problémákat vet fel. Ez a köztéri szobrászat és a vele járó szoborpályázatok. Itt természetellenesen megnő a modell szerepe és fontossága úgy, hogy az építészeti modellekhez hasonlóan állandó problémát jelent a méretbeli kicsinyítésből fakadó anyaghasználat, a formai struktúrák és a térszerkesztés reprezentálása, hiszen egy modell lényegéből fakadóan nem tud

¹ *Kerékgyártó 2000. p. 21.*

olyan valóságként megnyilvánulni, mint egy kész szobor. A szobrászat történetében is találunk arra példát, hogy kiváló szobrászok nem vagy alig-alig nyertek ilyen szoborpályázatokon (például Medgyessy Ferenc), mert valószínűleg csak modelleken nem tudták annyira kiteljesíteni szobrászi gondolataikat, mint ahogy az életművük, szobraik alapján várni lehetett volna tőlük. Ennek feltehetően egyik oka lehet, hogy az alkotófolyamatban a modellezést egészségesen, a maga helyén kezelték.

A *méret* kapcsán az építészeti modellkísérletek során kiderült, hogy a szerkezetet mind arányok, mind anyag és egyéb más szempontok szerint, bármilyen pontosan is igyekeztek leképezni, a modell lényegesen másként viselkedik a szerkezetnél, melyet modellál. Egy statikai modellben keletkező feszültség arányos a léptékkel, ugyanis az önsúly hatására keletkező feszültség a lépték arányában csökken. A kisebb léptékű modell önsúlyához viszonyítva nagyobb terhet bír, míg minél nagyobb egy szerkezet mérete, annál kevesebb terhet képes hordani. „A teljes hasonlóság (...) csak bizonyos határok között tartható a szerkezet és a modell között. A méretek csökkentésével ugyanis (...), az önsúly köbösen csökken, így egy határon túl, az addig elhanyagolható erők jelentőssé válnak. Ezért áll meg a molekuláris erők hatására a vízcsepp, holott a víz folyékony anyag. (...) Szerkezet és forma kapcsolata szempontjából még nagyobb jelentőségű (...), hogy a méretekkel a szerkezetnek nemcsak az abszolút, hanem a relatív súlya is növekszik, kell lennie egy felső határnak, amelyen túl a szerkezet már saját súlyát sem képes hordani.”¹ E szempontból is kiemelt fontossággal bír számomra – a későbbiekben részletesen tárgyalt – Szabó Géza feszültségelmélete,² melynek egyik sarkalatos állítása, hogy a szilárdság nem az anyagot jellemző állandó, mert a test méretétől és formájától függ.

A méret szubjektív értékelése szempontjából e fizikai jelenségeknek – az építészetben túlmenően a szobrászatban is – fontos szerep jut, nemcsak egy szobor szerkezeti felépítésének megtervezésekor illetve a szerkezetekben fellépő erőhatások esetén, hanem az ezekből következő formai megoldásokra nézve, illetve a mű térben való viszonyának vizsgálatakor is. Ezen túlmenően egy idea, egy gondolat tárgyasulása esetén a művészetben kulcsfontosságú kérdés az adott tárgy méretének megválasztása. Ennek eldöntésekor a fentiekben túlmenően szubjektív szempontok is meghatározzák a végeredményt. Ilyen szubjektív szempont lehet például az alkotóban kialakult – anatómiai tulajdonságai által is befolyásolt – ideális méretnek a mértéke. Ez van, akinél – 1:1-es figura esetében – 160-180cm között van, míg van, akinél 180-200cm között.

¹ Gilyén 1982. p. 88-89.

² Lásd Gilyén 1982. p. 93, 176.

Akár 40cm eltérés is lehet, ami azt is eredményezheti, hogy akinek alacsonyabb 1:1-es figura esetében az ideális méret, annak egy 190-200cm-es figura már megközelíti az 5:4-es méretet. A személyes méret határainak ilyen fajta kialakulása hatással lehet akár egy életmű egészére is, hiszen lehet, hogy valaki ezáltal orientálódik a kisplasztika vagy az érmészet felé, míg más a monumentálisabb fogalmazásmód irányába. Az ilyenfajta fizikai adottságok szembetűnően megmutatkoznak például a kőszobrászat területén, ahol általában nők nem dolgoznak egy köbméteres tömbméretnél nagyobbban, hiszen e tömbök mozgatása, forgatása még emelőszerkezetek segítségével is komoly fizikai megpróbáltatás.

Saját munkáim esetében a szobor maga, mint modell azért vetődött fel bennem, mert egyes szobraim – különösen ahol anyagszerkezeteket vizsgálok – *modellezhetetlenek*. Nincs értelme a modelleknek, mert nem lehet rajtuk rekonstruálni az eredeti szobrot. A felhasznált anyagokat (csont, tojás) kisebb méretben csak formailag tudom rekonstruálni, de ugyanolyan anyagszerkezetet előállítani nem tudok. Tehát a modellen más anyagszerkezetű elemekkel tudom helyettesíteni. Ha ez esetleg nem jelentene problémát, akkor is számolnom kellene a méretnövelésből fakadó nehézségekkel, hiszen ha egy elem méreteit megduplázom, tömege köbösödik. Ezért tudom csak formailag modellezni a doktori programom kutatása során a második periódusban készült szobrokat is – amikhez csak követ használtam –, mert az anyagszerkezet módosulása függ az erőnyomaték mértékétől.

Munkám jelentős részét statikailag számítógépen sem lehet modellezni, mert a tartóelemek anyagszerkezete egyedfüggő, nem homogén, és az alátámasztási és felfekvési pontok térbeli pontos helyzetét megadni nem lehet. A számítógép valószínűleg csak a második periódusban készült szobroknál segíthetne, ahol ezeket a térbeli helyzeteket könnyebb megadni a geometrikus formakonstruálás miatt, így az anyagszerkezet változásait talán könnyebb modellálni, esetleg mérni. Ezáltal szobraim, 1:1-es modelljei is önmaguknak.

A modellezhetetlenségből fakadó problémát nem lehet teljes mértékben kiküszöbölni, ám egyéb szobrászi képességekkel mégis meg lehet határozni, hogy a szobor nagy valószínűséggel állni fog. Komoly rizikó úgy befektetni ennyi szellemi és fizikai munkát egy szoborba, hogy annak a megvalósulhatósága kérdéses. Ezért vált fontossá számomra a térbenlátás és annak az érzetnek a megléte, amely tulajdonképpen a kiválasztott anyag bizalmára épül. Ha ez a bizalom megvan az anyag iránt, akkor remélhetem, hogy működőképes lesz a szobrom.

2.2. Az anyag

Hartmann kijelentése szerint minden természeti megformálásnak a szubsztrátuma az anyag, annak ellenére, hogy a matéria önmagában formanélküli, alogikus, megismerhetetlen.¹ Tehát az anyag fogalmának kettős értelme van a prima materia abszolút értelemben vett fogalma és a konkrét, tapasztalati módon érzékelhető anyag fogalma által, melyek közül az utóbbinak az értelmezési lehetőségeivel foglalkoztam ebben a fejezetben.

Mivel az anyag minden mozgás és változás egy alapeleme, az ember a történelem során elsajátította az anyag egzakt módon történő megragadását a súly és a tehetetlenség fogalmával, mely az anyag tömegként való felfogása által, veszített e fogalom irracionalitásából. De a dolgok anyagi mibenléte nemcsak elvont fogalmakból következő mértékeket jelent, mert az anyag „az, ami a dolgok állandóját és magvasságát adja és ugyanakkor érzéki feltolulásuk természetét okozza – a színes, a hangzó, a kemény, a tömeggel bíró –, a dolgokban ez az anyagi.”² Heidegger a dolgokat a megformált anyagként határozza meg, mert a dolog anyagként való meghatározásában már a formát is feltételezi. Egy dologban lévő állandóság konzisztenciáját abban feltételezi, hogy az anyag csak a formával együtt állhat fenn.³

Mint bármely más anyagi valóságot, a mű fizikai létét, kézzelfogható egzisztenciáját meghatározó *művészi anyagot* is lehet ugyanúgy mérni, analizálni. Ez az anyag bizonyos mértékben eszköz jelleggel bír, mellyel az alkotó művészi intencióit próbálja kifejezni. Pauler Ákos szerint annak, hogy az emberiség kifejező alkotásai számára több kifejezési eszközt alkotott magának, egyik fő oka az, hogy ugyanazon esztétikai értékek kifejezésére nem minden anyag alkalmas egyformán, annak ellenére, hogy elvi tényként kezeli, hogy bizonyos mértékben minden anyaggal minden esztétikai értéket ki lehet fejezni. Példaként említi, hogy a zene bizonyos érzelmekre valamivel alkalmasabb kifejezési eszköz lehet, mint a szobrászat. Ez alapján Pauler a művészeteket más-más osztályokra való felosztását tartja elfogadhatónak, különböző fogalmak segítségével: jellegzetesség–festészet; harmónia–zene; erő–szobrászat, építészet; mindhárom–költészet. Hogy ezen fogalompárok tarthatók-e a kortárs művészetek esetében is – ahol a műfaji korlátok, határok végérvényesen, szinte teljesen eltűntek –, kérdéses. Ennek ellenére Pauler érdekes megállapításra és következtetésre jut

¹ Lásd Hartmann 1972. p. 381.

² Heidegger 1988. p. 46-47.

³ Lásd Heidegger 1988. p. 46-47.

abból kiindulva, hogy nem minden anyag alkalmas egyformán az esztétikai értékvalóság megragadására, ugyanis ebből az következik, hogy az alkotónak keresnie kell az anyagot, hogy mint eszközt használja fel munkája során.¹ „Tehát nem a művészet anyaga a döntő arra nézve, hogy miképp osztályozzuk a művészeteket, hanem inkább voltaképp azt kellene keresni, hogy miféle intenciók azok, amelyek kifejezésre törekcszenek a művészetben, amelyhez azután az anyagot keressük.”² Ez alapján figyel meg kétféle tendenciát a művészetek területén. Az egyik esetben az egyes művészeti ágak úgy alakulnak ki, hogy a művészi kifejezés eszközei alapján más és más anyag szerint különülnek el. Ezzel ellentétben, a másik esetben nem differenciálódást lehet megfigyelni, hanem sokkal inkább integrációt, vagyis többféle anyag összegyűjtését, hogy azok egy magasabb művészi egységgé egyesüljenek. Pauler a művészileg felhasználható anyagszintézis egy megvalósult példáját véli felfedezni az operában, mert szerinte e műfajba integrálódott az összes művészet által felhasználható anyag. Így az alakok csoportosítása révén plasztikai, szobrászi elemként, a színpad képében architektonikus elemként, az opera szövege költészeti elemként, míg e szöveg interpretálása zenei elemként jelenik meg az operában.³ A kortárs művészeti összefüggésekben leginkább az intermédia az az ág – mely az operához hasonlóan –, több művészeti műfaj által használt anyagot és elemet emelt be saját eszköztárába, ezáltal is megbontva az őket elválasztó műfaji határokat. E törekvéseknek fontos tanulsága, hogy nem cserélhetőek fel egymással a művészet különböző anyagai, mert amikor a szellemi értékvalóság és annak megtestesítője a forma az egyik anyagból egy másik anyagba kerül át, egyfajta metamorfózison megy keresztül. Tehát perdöntő az anyagválasztás, mert például egy ugyanolyan szobrászi formából már nem csak akkor születik más szobor, ha bronzban vagy kőben valósul meg, hanem akkor is, amikor a szobrász, különböző kőfajták közül választ magának anyagot. De alkotás során az is előfordulhat, hogy egy konkrét kötömb indukálja egy szobor megszületését, ezáltal a mű konkrétan csak ebben az egy tömbben valósult meg az anyagi-, szerkezeti-, fizikai-, sőt vallom, hogy a szellemi tulajdonságai révén. Ennek oka, hogy „az anyagok magukban hordoznak bizonyos formai rendeltetést, vagy ha úgy tetszik, formai elhivatottságot.”⁴ Mivel maguk is formák annak köszönhetően, hogy adott az állaguk, a színük, a szemcsességük és ez befolyásolhatja korlátozva vagy kibontakoztatva a művészi formák létrejöttét és életét. Az anyagok kiválasztásában tehát messze nem az

¹ Lásd Pauler 2002. p. 232.

² Pauler 2002. p. 234.

³ Lásd Pauler 2002. p. 234.

⁴ Focillon 1982. p. 53.

játszik elsősorban szerepet, hogy mennyire előnyös használatuk, hanem sokkal inkább az, hogy mennyire alkalmasak a szellemi értékvalóság anyagban való rögzítésére. Az alkotófolyamatok során e döntő kérdések meghatározása miatt így az is fontos szemponttá válik, hogy az alkotó mennyire alkalmas e folyamatok koordinálására, mert meghatározott anyagtípusnak, meghatározott lelki alkat felel meg. Vagyis előfordulhat például egy szobrász esetében, hogy a kő megmunkálására kiválóan alkalmas művész, de a bronzhoz vagy más anyaghoz „csak” mint szakember ért.

A lelki alkat lehetőségének e felismerése a heideggeri megközelítés szerint azért is fontos, hogy a mű el-nem-rejtettként visszaálljon a föld el-nem-rejtettséégébe. Az el-nem-rejtettség fogalmát Heidegger a kő példáján keresztül érzékeltette. A kő, ha utunkba áll, ellenáll minden behatolásnak. De ha meg is kíséreljük a behatolást – a kő szétverése által –, darabjaiban ugyanúgy nem mutatkozik meg bensője, mert a kő „nyomban visszahúzódik darabjai nehézségének és tömegszerűségének jellemző érzéketlenségébe.”¹ Következésképpen a kő és egy anyag csak akkor mutatkozik meg – és ezáltal így áll ellen minden behatolásnak –, ha nem fedjük fel, és nem magyarázzuk, mert „csak ott jelenik meg, ahol lényegét tekintve fel nem tárható marad és így őrződik, ahol nem engedi feltárni magát, azaz állandóan magában rejtezik.”² Így a szobrászi anyagok lehetőségeinek feltárása korántsem mereven egysíkú, hanem sokkal inkább kimeríthetetlenül bőséges. Egy jó szobrász, aki művéhez és a lelki alkatahoz megfelelően választott anyaggal dolgozik – például kő esetében – úgy használja a követ, ahogy a kőműves is a maga módján, de nem elhasználja azt, hanem heideggeri megfogalmazásban: a követ és így a művet magát, elrejtőként nyitja fel.

Az *anyagszerűség* mind a szobrászatban, mind az építészetben összefügg az anyag szilárdsági tulajdonságaival, ha azonban az anyagszerűsége az anyag formai lehetőségeinek ésszerű megnyilvánulását értjük, ez nem merül ki az erőjátéknak megfelelő alkalmazásban. Szerepet kap többek között az anyagok technológiai és felületi megmunkálása is.

A szobrászatban két klasszikus anyag tulajdonságaival lehet prezentálni az anyagszerűségből fakadó különbségeket. Az egyik a kő, mely bár igen nagy nyomóerőt képes viselni, kicsi a húzó- és következtetésként a hajlítósilárdsága. A másik a bronz, melynek mint fémötvözetnek jelentős a húzó- és hajlítósilárdsága. Ezekből a tulajdonságokból kiindulva vonható le a következtetés, miszerint kőből nem szabad kis keresztmetszetű, karcsú elemeket vagy szoborrészeket faragni, mert már kis

¹ Heidegger 1988. p. 75.

² Heidegger 1988. p. 76.

igénybevétel (például ütés) hatására is könnyen törnek. Ezzel szemben a bronz alkalmas karcsú szobrok öntésére, sőt a tömzsi bronzszobor sokszor nem is elégíti ki az esztétikai érzéket, mert nem használja ki az anyagban rejlő lehetőségeket. (Az építészek a hagyományos építészet jelképének szokták tartani a kőszobrot, míg a modern építészetnek a fémszobrot.) Ez a kicsit sematikus értékítélet természetesen sem az építészetben, sem a szobrászatban nem mindig állja meg a helyét. Gondolok itt az építészet esetében, például a korinthuszi oszloprend formamegoldásaira, a gótikus szerkezeti és díszítő megoldásokra, az iszlám építőművészetre, a szobrászat esetében pedig példaként említhető a hellenisztikus kor szobrászata, Bernini művei (a bányanedves márványt késsel faragta), vagy Amerigo Tot tömzsi bronzba öntött kavicsasszonyai. Ezen kívül az ipari technológia fejlődése is nagymértékben megváltoztatta egy anyag anyagszerűségéről alkotott nézeteinket.

Egy szobor akkor anyagszerű, ha abból az anyagból készül, amit megkövetel. Mellékes kérdésnek számít, hogy törekeny lesz-e vagy sem, ha a szobor logikájából következik ez. Anyagszerűtlen nem lehet azért egy szobor, ha a szobrász fizikális vagy szellemi, esetleg technológiai okok miatt képtelen megvalósítani művét. A műalkotás ugyanis kísérlet az anyag átszellemítésére.

Szobraim esetében meghatározó a plasztikákba épített különböző „vizsgált anyagok” által meghatározott statikai viszony. A „vizsgált anyag” fogalommal a továbbiakban azoknak az anyagoknak az összességét nevezem meg, melyeket szobraim konstruálásakor vizsgáltam, például terhelhetőségük alapján (csont, gyufaszál, kifújt tojás, stb.).

Szobraimon a vizsgált anyag mindig a tartóelem szerepét töltötte be, a szerkezeten belül funkciójából fakadóan kiemelkedően fontos szerep hárul rá. A tartóelem-teher közti viszonyt alapvetően az előbbi határozza meg, hiszen tulajdonságai révén lehet meghatározni a teher paramétereit. A tulajdonságok számbavételekor nemcsak a vizsgált anyag hajlító- és szakítószilárdságát érdemes megvizsgálni, hanem az anyag minőségi állapotát, belső anyagszerkezetét, tervezett térbeli állását, ha van, akkor a rögzítés módját, helyét, a két pont közti távolságot, stb. Ugyanúgy szükséges a terhet képző anyag e szempontok szerinti megvizsgálása.

Mivel számítógépes modellezést, illetve statikai számításokat nem alkalmazok, ezért a vizsgált anyag által meghatározott statikai viszony a fentiekben említett szempontok alapján, illetve az erővonalak meghatározása és az erőjáték elméleti modellálása alapján kerül rögzítésre és pontos meghatározásra.

A vizsgált anyagból következő térbeli szerkezetek konstruálása során a térbeli szerkezetnek elsősorban két szempontnak kell megfelelnie. Egyrészt fizikai szempontoknak – vagyis annak, hogy a szobor biztonságosan megálljon, tehát a plasztikai kísérlet statikailag is működjön –, a másik, hogy a szerkezet szobrászi szempontok alapján értelmezhető téri pontok összessége legyen. Ahhoz, hogy lényegi szinten a második szempontnak megfeleljen a szerkezet, logikusan először az elsőnek kell teljesülnie. Ez általában azt eredményezi, hogy a vizsgált anyag térbeli állása megközelítően vagy teljesen megegyezik az erővonalak irányával. Ezen túlmenően a térbeli szerkezet konstruálásakor figyelembe kell venni a vizsgált anyag származási helyén betöltött funkciójából fakadó rendszerüket, térbeli elhelyezkedésüket, ízesülésüket (például: sertésborda csont). Ebből következően szobraimon a csont nem díszítő funkciót lát el, hanem tartófunkciót. A kőre sem azért van szükségem, mert esztétikai tárgyat kívánok belőle létrehozni, hanem maga a kő fontos, minden rá jellemző tulajdonsága, elsősorban a nagy súlya, tömege. Mivel ugyanígy a csontnak is a főbb tulajdonságait kívánom megőrizni, logikusan a bordás szobrok esetében térbeli elhelyezésüket a bordakosár szerkezetéből kiindulva valósítottam meg, ami később kiindulópontja lett a szobor térbeli szerkezetének is. Ez pedig alapvetően meghatározta a plasztika arány- és térrendszerét.

A vizsgált anyagra épülő formakultúra törvényszerűségei munkáim esetében alapvetően az ellentétre épülnek. A kiválasztott anyagok megmunkálásánál elvi szempont volt számomra, hogy szobraimat az organikus, természetes és a mesterséges, geometrikus formák ellentétére építsem. Így például a graduális diplomamunkáim esetében az organikus forma a nyers kőtömb, geometrikus forma a tartószerkezetek voltak. Ez az alaphelyzet megcserélődött a csontos szobrok esetében, hiszen a csont, mint vizsgálandó anyag természetes, organikus forma volt. A szobrokhoz felhasznált kövek viszont geometrikus, mesterséges formák, azaz gyémánszemcsés technológiával előállított kubusok. A kő és a csont párosítása esetén fontos volt a kő kiválasztásánál a fajtája és a színe. Az előbb említett ellentétre épülő elv alapján lett választva a fekete zalahalápi bazalt. Tehát vulkanikus kő és nem mészkő, vagyis a két anyag szerkezete nem rokonítható.

Az alapkoncepció döntően befolyásolta a klasszikustól eltérő formakreálást, azt, hogy szobraim konstruálásakor nem formákat hozok létre, illetve formaalakítással csak a legminimálisabb szinten foglalkozom (eredeti anyagok formamegőrzése, arányok megválasztása, a szobor szerkezeti felépítése, síkvágás). Az anyaghasználat, a szerkezet és a forma nem elvont szobrászi elvek alapján jön létre, hanem mindent a kiválasztott

anyag határoz meg. Szobraim anyaghasználatánál az utóbbi években a kő mellett az egyik legmarkánsabb anyag a csont volt. Ma már az anyaghasználat a szobrászatban rendkívül sokrétű és kötetlen – gyakorlatilag elfogadottá vált, hogy bármiből lehet szobrot készíteni –, ennek ellenére a csontot nevezhetjük az egyik legklasszikusabb anyagnak, hiszen az ember ősidők óta felhasználja, körülbelül azonos idő óta, mint a követ. Az első felmerülő kérdés az volt hogy milyen fajta csontot használjak fel. Az emberi csontok alkalmazásától elálltam, mivel szerintem nincs jogom más emberi lény földi maradványaival kísérletezni. Ezért döntöttem később olyan állati csontok mellett, melyeknek tartó funkciója volt az élő testen belül.

Emellett kérdésként felmerült, hogy eredeti csontokat alkalmazzak vagy egy szerkezetét, rendszerét, formáját imitáló másik anyagot. Azért csak csonttal tudtam elképzelni ezeket a szobrokat, mert engem a csont mint anyag érdekelt és nem mint forma vagy plasztikai jelenség. Természetesen a szobrok alkotásában ezek is fontos szerepet játszottak, de nem elsődlegest. Imitálás esetén már nem a csontot vizsgáltam volna, hanem az imitáló anyagot.

A második periódusban, az egy tömbből készült munkák esetében a kő önmagába foglalja a tartóelemet, illetve a terhet. Lényeges kérdés szerintem, hogy ez mennyire befolyásolja az anyagszerkezetét, felépítését. Lesz-e különbség az azonos anyag elemei között, a funkciók különbözősége miatt?

Az anyaghasználat legkritikusabb pontja tehát az anyag megválasztása. Az anyagválasztás perdöntő kérdése az anyag alkalmasságának illetve alkalmazhatóságának mértéke. „Az alkalmasság az az alapvonás, amelyből ez a létező ránk pillant, azaz szembeötlik és ezáltal jelen van, és ily módon éppen ez a létező. Az ilyen alkalmasságon alapul mind a formaadás mind a vele eleve adott anyagválasztás.”¹

2.3. A szerkezet

A „*konstrukció*” szó, a latin „*struo*” = építek igéből, származik. A szerkezet az építészetben az épületnek a külső erőket és saját súlyát felvevő alkotóeleme – általános értelemben – az épület anyagi megvalósításának eszköze. Ezen belül, kiemelkedő szerepe van a teherhordó szerkezetnek, mely kivételes esetekben energia is lehet (például: légnyomás, mágneses tér, stb.). A szerkezet sosem öncélú.

A szerkezet szó más rokon fogalmat is jelöl, mely általánosabb jellegű. Ennek latin megfelelője a „*struktúra*” (szintén a „*struo*” ige származéka) bármilyen alakulat

¹ Heidegger 1988. p. 49-50.

(anyag, élő szervezet, sőt alkotás) részei közötti összefüggések módját és rendjét jelenti. Ilyen értelemben a szerkezetnek is van struktúrája.

A szerkezetek egymással és a környezetükkel alkalmas módon kapcsolatba hozott merev testekből állnak, melyek erőfelvételre vagy továbbadásra alkalmasak. „Az egymással kapcsolatban lévő merev testek a kapcsolati helyeken – az úgynevezett belső kényszerekénél – erőt fejtenek ki egymásra. Ezeket az erőket a szerkezet belső kényszererőinek vagy egyszerűen belső erőknek nevezzük.”¹ A testek közötti kapcsolatot helyettesíthetik a *belső erők*. Ha ez a helyettesítés a szerkezetet alkotó minden egyes merev testre igaz, akkor a szerkezetet alkotó testek különállóknak tekinthetők, melyekre az adott terhelő erőkön kívül a külső kényszereket helyettesítő kényszererők, a *külső erők* is hatással vannak, melyek a szerkezet részét képező merev test és a környező valóság közötti mechanikai kapcsolat.

A szerkezetek működésének egyik legizgalmasabb kérdése, hogy sikerült-e „a szerkezetet alkotó minden merev testnél – az alkalmazott belső és külső kényszerekkel – különböző elmozdulási lehetőségeket lekötve biztosítani a szerkezetet.”²

Szerkezetek terhelhetősége alapján a mechanika megkülönböztet állandó vagy mozdulatlan-, illetve mozgó terhelésű szerkezeteket, melyeket a statika határozott illetve határozatlan szerkezeteknek nevez. Szerkezettípusok alapján a statika megkülönböztet: egyszerű-, rácsos-, csuklós- és mozgékony szerkezeteket. Szobrászi munkáimon eddig szinte kizárólag állandó terhelésű, egyszerű szerkezeteket alkalmaztam.

A szerkezetek esztétikai megítélésével a szerkezet tartalma és saját formája közti összefüggést *szerkezetszerűségnek* nevezik. Szerkezetszerűsége a szerkezetnek, mint önálló, kiragadott elemnek saját tartalmának megfelelő formai megjelenését értik. A szerkezet három fő tényező az anyag, az erőjáték és a technológia egységéből valósul meg. Ám a szerkezetek fennmaradása nem az anyag vagy energia változatlansága révén válhat valóra, hanem belső kiegyenlítődés révén, mely a szerkezeten belül lejátszódó komplementáris folyamatok és erők által jön létre. Ezek olyan egyensúlyformák, melyeket Nicolai Hartmann mozgó-dinamikusnak nevezett, amin azt értette, hogy „belsőjüket 'önmagukban' tartalmazzák, és ezért külső formameghatározottságukban is saját belsőjük válik külsővé. Ez azonban annyit jelent, hogy ezek saját központi determinációval rendelkező képződmények, és minden részjelenségüket e központi

¹ M. Csizmadia – Nándori 1996. p. 239.

² M. Csizmadia – Nándori 1996. p. 241.

determináció dinamikájából kell megértenünk.”¹ A szerkezet belső felépítésének lényegét tehát akkor ismerjük fel, ha látjuk, hogy a rendszer a részeinek nem pusztán összege – hiszen az egész is csak mennyiségi kategória –, hanem olyan részeknek és az őket befolyásoló erőknek és folyamatoknak az összessége, melyek funkciójukat a szerkezettől nyerik, és a rendszer határozza meg összefüggéseiket. A szerkezet tehát általánosságban nem a kívülről befelé, hanem a belülről kifelé történő konstruálás jellegzetességeit viseli magán.

A szerkezet egyidős az építészettel, sőt kezdetben az építészettel szemben támasztott egyetlen követelményt, a védelmet, kizárólag szerkezettel elégítették ki. Később az építészet feladata a természet ellenséges hatásai elleni védelmen túl, a különféle emberi – fizikai és szellemi – funkciókat megfelelően szolgáló tér létesítésére bővült. De alapvetően az építészet „egyetlen állandó témája a támasz és a teher.”² Az épületet sosem a szerkezetért építik – vagyis a szerkezet nem lehet öncélú – de a szerkezet a megvalósítás elsődleges technikai eszköze. Ezáltal az építészeti forma összefügg a szerkezettel, így az építéstechnika változása, fejlődése szükségszerűen befolyásolja a formát is. „Mindig van valamilyen szerkezeti ok, amely a formákat befolyásolja, és ebből biztosan következtethetünk arra, hogy az új szerkezetekből is új formák születnek.”³ A szerkezet másodlagosan az építőművészet formaalakító eszközévé is válhat, nemcsak mint kényszerű adottság, hanem mint pozitív tényező.

Az *építészeti tervezésben* a szerkezetek konstruálásakor három lényeges megközelítési mód figyelhető meg. Az első a formából indul ki, kisebb-nagyobb mértékben ennek rendeli alá a tartalmat, így a szerkezetet is. Az építészet e felfogás szerint a szobrászathoz hasonló, plasztikus művészet. Az építészek és építőmérnökök általában elvetik, és egyoldalú szobrászi szemléletnek tartják. Szerintük a szobrászatban – műfaji adottságainál fogva – egyszerűbb a tartalom és a forma kapcsolata, mert a technikai feltételek kevésbé hangsúlyosak és a szobornak nincs gyakorlati rendeltetése. Sőt elvileg is vitatható „vajon egy magasabb rendű feltételnek – például a formának – szabad-e olyan mértékig eluralkodnia az alkotáson, hogy az alacsonyabb rendű feltételek – például (...) a szerkezet – sajátos érvényesülését nagymértékben, vagy teljesen elfedje, sőt elnyomja, ezek ellenében érvényesüljön.”⁴ Szerintem a műfaji különbségeket nem elsősorban a technikai feltételekben illetve a gyakorlati rendeltetés hiányában kell keresni. A modern szobrászat feltétele gyakran az ipari technológia

¹ Hartmann 1972. p. 233.

² Schopenhauer 1873. p. 474., 468. idézi Gilyén 1982. p. 190.

³ Wagner 1896. p. 57. idézi Gilyén 1982. p. 18.

⁴ Major 1967. p. 73. idézi Gilyén 1982. p. 25.

megléte, legfeljebb nem ipari méretekben. A gyakorlati rendeltetésre is rengeteg példa akad (a műfaji határokat elmosó építmények, épületplasztikák, szökőkutak, díszkutak, stb.). Műfaji különbség lehet, hogy a szobrászatban nincs fogalmi feltételek alá és fölé rendelése, így például a szerkezet és a forma kapcsolata nem eleve alacsonyabb vagy magasabb rendű, hanem az alkotó által meghatározott. A szobor alapja lehet szerkezet, ami meghatározza a formát, de lehet forma is, ami megkívánja a saját szerkezetét, melyre épül. Legyen bármilyen bonyolult és összetett is egy szobor, fontos hogy ezek a fogalmi meghatározások milyen feltételrendszerben viszonyulnak és rendeződnek egymáshoz, egy egységet alkotva. Ha ez a szobrászi rend nagymértékben nem érvényesül, előfordulhat, hogy a szobrot el sem lehet készíteni, hiszen, ha egy formai megoldás nem veszi figyelembe a szerkezetét, a plasztika széteshet (például: agyagban történő mintázás).

A következő megközelítési mód, a technikai értelemben vett konstruktivizmus, mely szerint az épület tervezésének a szerkezetből kell kiindulnia, sőt a szerkezet alkotja az épület lényegét, így a formát is egyértelműen meg kell határoznia. (El kell választani ezt a konstruktivizmust a képzőművészeti konstruktivizmustól, amely a kép vagy szobor mértani formákból való felépítését jelenti. Ennek is vannak követői az építészetben, de ez az irányzat az előző, formai kiindulású tervezési módszer egyik válfaja.) Ez az építészeti felfogás az épület megvalósításának eszközét, a szerkezetet teszi céljá. Így az épület rendeltetésének nem megfelelő, öncélú szerkezettel ugyanolyan formalistává válhat, mintha a formából indult volna ki. Ez a felfogás megfelel az arról, hogy a szerkezet mindig eszköz volt az építészetben.

A harmadik tervezési módszer az építési igényből, feladatból indul ki, ennek megfelelően alakítja ki az épületet és annak minden részletét. Ezáltal a szerkezet és a forma is az adott feladatnak megfelelően jut szóhoz. Fontos azonban, ha erre mód van, hogy az építési igény, feladat a megrendelő – építész – épület közös, szinkronba hozott igénye legyen.

A fentiekben elsősorban a különbséget említettem az építészet és a szobrászat között a statika és a szerkezeti konstruálás szempontjából, azonban nem szabad elfelejteni, hogy e két műfaj között átfedés, sőt azonosság is tapasztalható. A szobrászat ugyanis, mint térbeli művészet, közeli kapcsolatban áll az építészettel, ami nyilvánvaló, ha olyan művekkel találkozunk, melyekről nehezen dönthető el, hogy melyik műfajhoz tartoznak. Ilyenek a szoborszerű, nem a belső tér érdekében létesített épületek (például megalitikus építmények, az egyiptomi piramisok, stb.). Szoborszerű építészeti alkotásnak tarthatjuk továbbá minden kor nagyszabású emlékműveit és a szoborszerűen

formált valódi épületeket, ahol a szoborszerűség az építész formai elképzeléséből fakad (például *Le Corbusier Ronchamp-i temploma*).

A szokásosnál nagyobb méretű szobrok belső tereket zárnak körül, így a szoborban megjelennek az épületekre jellemző teherhordó szerkezetek, ezáltal a műfaji határok a szobrászat oldaláról is elmosódhatnak. Erre általánosabb példa az épületszobrok. Ezek olyan művészi alkotások, melyek vagy eszmei mondanivalójukat belső terek segítségével fejezik ki (épületnek tűnnek, de rendeltetésük nem építészeti, gyakorlati építészeti funkciójuk nincs, valamilyen művészeti gondolatot akarnak a térben anyagok, szerkezetek, formák stb. segítségével kifejezni /például „*Nyugat kapuja*”, *St. Louis*/), vagy az épületbe épülnek be, mint szerkezeti elemek, ezáltal építészeti funkciót is ellátnak (például: tartófunkció) és szobrászatit is (például figurális ábrázolás, díszítés).

Az építészetet a szobrászattól a téralkotáson kívül a gyakorlati cél és a méretbeli különbség választja el, azonban mindkettőre igaz, hogy szoros kapcsolatban áll a természettudománnyal, mert a szerkezeti és formai felépítés a mechanika törvényei szerint működnek.

2.3.1. Szerkezet a szobrászi térben

Ennek az alfejezetnek a gondolatai, megállapításai elsősorban az *Lk.-XI.-LP.-2000* című szobor értelmezése alapján fogalmazódtak meg bennem.

A szerkezet két téri dimenzióban értelmezhető, a két dimenzióban és a három dimenzióban. Síkbeli szerkezetekről beszélünk „ha valamely szerkezetre ható terhelő erők, a kényszereket helyettesítő kényszererők, végül a merev testek egymáshoz kapcsolásából származó belső erők mind ugyanabban a síkban működnek”¹ Ebből következően, ha a terhelő erők, kényszererők, merev terhek egymáshoz való viszonyából származó belső erők nem egy síkban működnek, akkor beszélhetünk térbeli szerkezetről. Mivel a szobrászat – ugyan az építészettel együtt – a művészetnek az absztrakt téri műfaja, de a szobrászat esetében csak térbeli szerkezetek alkalmazásáról beszélhetünk, mivel az építészeti statikával szemben a szobrászatban nem értelmezhető önmagában a két dimenzió. A szobrászat műfajában a két dimenzió csak egy harmadik téri ponttal vagy téri pontok összességével értelmezhető, mindenféleképpen háromdimenziós összefüggési rendszerben. Miután a szerkezet önmagába véve egy zárt rendszer, ezért beszélhetünk a rendszeren kívül eső térről és a két téri tartományt

¹ M. Csizmadia – Nándori 1996. p. 240.

elkülönítő és elválasztó a szerkezet által kimetszett térről. A szerkezet által elkülönített téri pontok összessége nem feltétlen esik egybe egyéb szobrászi térhatárolók (például formák) által elválasztott téri pontok összességével. A ponthalmazok e vizsgálatának alapja a tér folytonos értékvalósságként való felfogása. Ez azt jelenti, hogy a részek folytonosan mennek, tevődnek át a nagyobb halmazokba, melyeknek részét alkotják, így a határpontot csak indirekt módon lehet meghatározni, a belső pont fogalma által. E meghatározásokat Mezei Árpád *Építésetelméleti könyvecske* című művében a következőképpen definiálta: „A részhalmaz belső pontja az a pont, amelynek a részhalmaza fenti értelemben a környezete. Kiegészítő halmaznak a halmaz ama részét nevezik, amely a halmaz minden pontjait tartalmazza, amelyek nem tartoznak a részhalmazhoz. Határpontok azok a pontok, amelyek sem a részhalmaznak, sem a kiegészítő halmaznak nem belső pontjai. Ez nyilván azt jelenti, hogy a határ, mint a határpontok összessége diszkontinuus entitás.”¹ A szobrászi tér térhalmazainak hasonló meghatározását tartom elképzelhetőnek a plasztikai formát meghatározó szobrászi szerkezet által.

a, Szerkezet által kizárt tér

Azon téri pontok összességét, melyek a szerkezet legnagyobb téri kiterjedésén kívül esnek, lehet értelmezni a mechanika szempontjából, a szerkezet által kizárt térnek. Az ebből a térhalmazból történő és a szerkezetre ható erők összessége fizikai értelemben a külső erők. Ezen értelmezés szerint elsősorban a külső erők hatnak a szerkezetre, viszont a szerkezet legfeljebb csak minimálisan hathat a külső erőkre. Szobrászi értelemben a szerkezet és a külső tér egyenrangú téri pontok összessége, ahol a szerkezet legalább annyira befolyásolhatja, illetve átalakíthatja a külső teret, mint viszont. Ebből következően a szobrászi megközelítés szempontjából, a szerkezet által kizárt tér nem feltétlen egyezik meg a fizikai értelmezés szerinti külső térrel. A szobrászi gondolkodás szerint ezért történhet meg az, hogy bár a mű, illetve a szerkezet legalább akkora téri halmazt vesz el a külső tértől, amekkora a legnagyobb téri kiterjedése, ennek ellenére – bár fizikai értelemben a külső tér tömeget és energiát veszít – előállhat olyan szobrászi szituáció, ahol a külső tér tömeg és térhatása felerősödik, szellemileg nem felhígul, hanem telítődik.

¹ Mezei 1996. p. 82.

b, Szerkezet magába foglalt tere

Azon téri pontok összességét, melyek a szerkezet legkisebb téri kiterjedésén belül esnek, lehet értelmezni a szerkezet magába foglalt terének. Ezen térhalmazból következő, a szerkezetre ható erők összessége is fizikai értelemben a külső erőkhöz tartozók, ám szobrászi értelemben a plasztika belső energiájához kötődik. Ebből következően a szerkezet magába foglalt terét alkotó téri pontok összessége egyenrangú a szerkezetet alkotó téri pontok és a szerkezet által kizárt tért alkotó téri pontok összességével. Téri határai ugyancsak nem feltétlen egyeznek meg a fizikai és szobrászi értelmezés alapján, mint a szerkezet által kizárt tér esetében. Általában a szerkezet által magába foglalt tér tartalmazza a szobor, a mű epicentrumát, ez a szobrászi, illetve fizikai erők, erőhatások irányait alapvetően befolyásolhatja, mely erők irányai a centrumba húzó vagy a centrumtól távolító hatást gyakorolhatnak. Ez meghatározhatja egy mű energiával történő telítődésének, sűrűsödésének, koncentrációjának helyét és mértékét.

c, Szerkezet kimetszett tere

A szerkezet térbeli gesztikulációja következtében a teret halmazokra osztja, ezáltal lehet értelmezni a szerkezet által kizárt teret és a szerkezet magába foglalt terét. Ezért a szerkezet térválasztó funkciót is betölthet. Térválasztó elem lehet síkidom is, ám a szobrászatban – mint téri műfajban – általánosabb, hogy ezt a szerepet téri formák és/vagy szerkezet tölti be. Ezáltal a térválasztó is téri elemmé válik, ami azonban szerintem nem csak az elválasztó szerkezet vagy forma minden téri pontját tartalmazza, hanem túlmenően minden olyan téri pontot tartalmaz, melyet a szerkezet által kizárt tér és a szerkezet magában foglalt tere nem tartalmaz.

2.3.2. A szerkezet szubjektív meghatározása

Az építészetben egy-egy épület esztétikai megítélésénél sokszor nem kap olyan fontos szerepet az épület szerkezetszerűségének vizsgálata. Az építészet szerkezetszerűségét gyakran egyeztetik a szobrászat anyagszerűségével, ahol „az anyag közvetlen, felületi megjelenésénél túl sokkal nagyobb súlya van ott is a szerkezeti-statikai törvényeknek. (...) Az építészet, mint lényegénél fogva absztrakt művészet, kifejezőeszközei sokkal szűkebb skálán mozognak, mint a szobrászaté, amely a természet művészi ábrázolásának lehetőségéről, legfeljebb önként mond le, egyes esetekben. (...) A szerkezetszerűség megítélése mind a műélvezőtől, mind a kritikustól

több ismeretet kíván, mint a szobrászati anyagszerűség közvetlen tapasztalaton alapuló értékelése. A szerkezetet ezért az ilyen ismeretekkel nem rendelkező szemlélő sokszor nem is érti, sőt abban a gyakori esetben, mikor a szerkezet egyes részei, esetleg egésze sejtet, a megoldás a hozzáértő számára sem evidens egyszerű szemlélet alapján.”¹

A szerkezet szobrászi értelmezése műalkotáson még nehezebb, mert az építészet oldaláról felsorolt szempontok mellett itt figyelembe kell venni, hogy egy mű szerkezetének, vázának gyakorlati funkciója sokszor leszűkül a készülő műalkotás anyagának megtartására. Fémöntés esetén ez az anyag gyakran „átmeneti”, tehát a végeredményt tekintve csak a formai megoldásain és logikáján lehet nyomon követni az eredeti kiinduló szerkezet felépítettségét. A szerkezeti esztétikában ezért is fontosak a szubjektív szempontok, még akkor is, ha tárgyi alapjai vannak.

„Vannak viszont olyan tényezők, amelyek pusztán a tudat reagálását jelzik az esztétikai értékítélet kialakításában. De ez a reagálás szubjektivitása ellenére sem önkényes, hanem a pszichológia törvényei szerint alakul.”² E mellett fontos tényezők a szemlélő építészeti és szerkezeti ismeretei, illetve ösztönös, génjeiben hordozott „tapasztalatai” is. A szerkezetek szubjektív megfigyelése kapcsán Gilyén Nándor a *Szerkezet és forma az Építészetben*³ című művében különböző szubjektív szempontokat határozott meg, melyeket szerintem nemcsak az építészet, hanem a szobrászat felől is lehet értelmezni.

Szubjektív szempontok:

a, egyensúlyélmény

Az építészetben az objektív egyensúly mindig fennáll – különben az épület összedőlne –, de az egyensúlynak szubjektív szempontból is érvényesülnie kell a szemlélő számára. Ez feltételezi, hogy mindenki rendelkezik ösztönös statikai érzékkel, mely kialakulásában nemcsak a fajfejlődés során az egyik egyedről a másik egyedre örökített tapasztalati ismeretek játszanak fontos szerepet, hanem az egyén mindennapi életében megélt „jelentéktelen” események is, így például az építőjátékokkal való játék a gyermekkorban. Az építészet – szubjektív szempontból is – megkülönböztet statikus és dinamikus egyensúlyt (ahol természetesen a dinamikus egyensúly fizikai értelemben szintén statikus egyensúly, hiszen a szerkezet nem mozog). „A statikus egyensúly megnyugtató, klasszikus hatású, a dinamikus egyensúlyélmény feszültséget vált ki a

¹ Gilyén 1982. p. 44-45.

² Gilyén 1982. p. 45.

³ Lásd Gilyén 1982.

nézőben, míg az egyensúlyélmény hiánya félelmet kelt, az egyéb esztétikai értékeket is lerontja.”¹

Szobrászi kutatásom során igyekeztem a statikai szempontok határait értelmezni, hiszen ezek a szobrászatban általában ugyanígy érvényesek. Ennek egyik legizgalmasabb lehetőségét e három statikai szempont egy műalkotásba történő sűrítésében látom. Mivel munkáim bizonyos időhatáron belül biztonsággal megállnak, a statikus egyensúlyélmény szempontjainak megfelelnek, ugyanakkor a kiélezett fizikai állapot miatt az erő, erőhatások formai megjelenésének köszönhetően plasztikáim dinamikus egyensúlyélményt is nyújtanak. Ha a szobraim alapanyagául szolgáló kő „állandósága” és a munkáim létezésének behatárolt időtartama közti ellentétet veszem alapul – amivel is egyértelművé válik, hogy szobraim összedőlnek, szétesnek –, akkor a végeredmény az egyensúlyélmény elvesztése. Ez azonban – szerintem – munkáim esztétikai értékeit nem befolyásolja.

b, biztonságélmény

A biztonságélmény feltétele a stabil egyensúlyi állapot, ahol az egyensúly tartósan megmarad, mert az egyensúlyi állapotot az építményre ható erők (például a szél) nem szüntetik meg. Ebből következően a biztonságélmény természetesen feltételezi az egyensúlyélményt, amely önmagában nem is kielégítő. A biztonságélményre negatívan hatnak például az építészetben a szemmel látható nagy alakváltozások, elsősorban a repedések, még akkor is, ha azok ténylegesen nem veszélyeztetik egy épület állékonyságát. A biztonságélményre befolyással bír az ismeretek növekedése, az építéstechnika fejlődése (például a múlt század közepén részben a biztonságérzet hiánya váltotta ki a vasszerkezetekkel szembeni ellenérzéseket, ma pedig a sokkal karcsúbb acélszerkezeteket is biztonságosnak érezzük). Végül a megszokás is számít: az előbbi példánál maradva, ami száz évvel ezelőtt még a szakemberek többségének sem adta meg a biztonságérzetet, az ma már természetes, mindenki számára csaknem megszokott.

Szobraim konstruálásakor (különösen a köztérre kerülő monumentális munkák esetében) a szakmai szempontok mellett elsődleges szempont a biztonság. A kiélezett statikai viszonyoknak is köszönhető szakmai izgalom ellenére munkáimnak meg kell győzniük a szemlélőt, hogy biztonságosan megtekinthetők, körüljárhatók. A látvány ezt általában demonstrálni is tudja, ám mindenki számára egyértelműen csak egy bizonyos időhatáron belül. Mivel ennek az időtartamnak a határait megállapítani nem lehet, ezért egy ponttól kezdve fizikai értelemben a biztonság megszűnik, aminek azonban nem

¹ Gilyén 1982. p. 46.

biztos, hogy van esztétikai, formai következménye, ezáltal az érdeklődő számára a rizikófaktor drasztikusan megnőhet, mert erről az állapotról nem feltétlen rendelkezik leolvasható plasztikai információval. Fontos kérdés számomra, hogy ennek tükrében a biztonságélmény szempontjából van-e más – valószínűleg elsősorban nem szakmai – csatorna, információforrás a mű részéről a szemlélő felé.

c, erőélmény

„Az egyensúly- és biztonságélménynek alig van önálló esztétikai értéke, inkább az esztétikai élmény kialakulásának szükséges, de nem elégséges feltételei”¹ Az építészetben, ha ezek hiányoznak, az épület esztétikailag kifogásolhatóvá válhat, a benntartózkodás kifejezetten kellemetlen lehet. A szerkezet ésszerű megmutatása, a terhek és az azokat egyensúlyozó erők érzékeltetése viszont pozitív hatást válthat ki. Ezáltal erőélményt nyújthat a szerkezet és az épület nagy súlyának, vagy éppen könnyedségének formai kifejezése (például a görög oszloprend sudarasodó oszlopai).

Plasztikáim lényegi aspektusai közül az egyik legfontosabb a fizikai erő demonstrálása, melynek markáns eszköze és lehetősége az egyértelmű és világos szerkezet, melyről az erőhatások mindenki számára leolvashatóvá válnak. Számomra fontosabbak az erőmozgások és hatásokból következő belső anyagszerkezeti változások és ennek természetes formatorzulásai, mint általában az építészetben és szobrászatban alkalmazott (akár pozitív értelemben) esztétizáló formai megoldások. Ebből kifolyólag nem alkalmazok szobraim konstruálásakor hasonló formalista megoldásokat.

d, megértésélmény

„F. Schinkel, a modern építészet gondolatainak korai felvetője szerint az épület, mint műalkotás élvezete akkor a legnagyobb, ha egyszerre áttekinthetjük és megérthetjük minden részletét.”² A szerkezetek esztétikai értékének felismeréséhez nagyban hozzájárul lényegének megértése, még ha ezt az elvet nem is fogadjuk el ilyen szélsőséges formában. Elősegítheti például az egyensúly- és biztonságélmény kialakulását – ha valóban jó a szerkezet –, ám a megértéshez nem feltétlenül szükséges elméleti tudás, elégséges lehet az erőjáték kvalitatív ismerete is. Ez a mű alkotójának is fontos a szerkezettervezés szempontjából, két okból is. „Egyrészt a pontos számítás elvégzése előtt nagy vonalakban kialakíthatja az esztétikailag is megfelelő szerkezeti formákat, másrészt az elvégzett számításokat esztétikai kontrolnak vetheti alá. A

¹ Gilyén 1982. p. 46.

² Gilyén 1982. p. 47.

számítások eredményeit célszerű mindig vizuálisan érzékelni: a számításból adódó, esztétikailag nem kielégítő forma súlyos hibákra hívhatja fel a gyakorlott tervező figyelmét.”¹

Szobraim készítésekor perdöntő fontosságú lehet, hogy a tervezett szerkezet, illetve a kiválasztott anyag belső anyagszerkezetéből, rendszeréből fakadó statikai lehetőségeket „megérezzem”, ami a fizikai korlátok, határok megértését is feltételezi. Mivel plasztikáim esetében gyakran statikai számításokat nem érdemes végezni (különösen a kiválasztott anyagok felhasználásakor), a megértésre és a megérzésre kell alapoznom tervezéskor a statikailag és esztétikailag is megfelelő szerkezeti formák meghatározását. Ez a folyamat azonban nem számszerűsíthető, ezáltal a rizikófaktor jóval magasabb, mint a statikai számításokon alapuló tervezésnél. Ennek következménye, hogy a megértés és a megérzés alapja a kiválasztott anyagba vagy a szerkezetet felépítő anyagokba illetve a szerkezet rendszerébe, működhetőségébe vetett hit, bizalom. Ha ez a bizalom fennáll, feltételezheti egyrészt az alkotó és az anyag bensőséges viszonyát és kapcsolatát, illetve a végeredmény, a műalkotás létét, a szobor megvalósíthatóságát.

e, rendeltetésszerűség

A rendeltetésszerűség alapvető követelménye, hogy a szerkezet ne legyen ellentmondásban a funkcióval, hiszen a szerkezet elsősorban nem cél, hanem eszköz. A rendeltetésszerűség az építészetben a szerkezet és az egész épület optimalizálódásának egyik legfontosabb kérdése, mely által a rendeltetésszerűség azt jelenti, hogy „a szerkezet megfelel az építési feladatnak, annak optimális megoldását segíti elő. Nem a szerkezetet kell összefüggéseiből kiragadva optimalizálni, hanem az egész épületet.”² Az optimumkutatás az anyag, a szerkezeti rendszer, a technológia megválasztásának az adott időben és térben való igazítását jelenti, melynél gazdasági megfontolások is szerepet játszanak. E szempontok bizonyos építészeti feladatoknál abszolút nincsenek összhangban, amikor például a forma indokolatlanul elsődlegessé válik, viszont az építési feladat nem, vagy alig tartalmaz gyakorlati funkciót. Erre tipikus példa az emlékmű, de idesorolhatók még az elsődlegesen reprezentatív épületek is.

Szobrászi munkáim esetében a rendeltetésszerűség a megismeréserlmény nélkül elképzelhetetlen, hiszen például egy kiválasztott anyag felhasználásának esetén a rendeltetése az elsődleges, az, amit vizsgálni kell. Az eredeti funkcióból fakadó

¹ Gilyén 1982. p. 48.

² Gilyén 1982. p. 48.

rendeltetés megértése, alapja a kiválasztott anyagra épülő szobrászi értelmezés megfogalmazásának. Ennek alapos vizsgálata szobrászi kutatómunkám esetében azért különösen fontos, mert nem az anyag tulajdonságaiból következő optimális megoldást keresem, hanem éppen ellenkezőleg. A kiélezett statikai viszony alapja szobraimon az optimumkutatás szempontjából a nem optimális megoldások határainak vizsgálata. Az anyag, szerkezeti rendszer, a technológia végső lehetőségének keresése.

2.3.3. A statikai viszonyok szerepe a szobrászatomban

Szobraim szerkezeti felépítettsége okán megkerülhetetlen a statika törvényszerűségeiből következő tulajdonságok vizsgálata. A mechanika „a fizikának a makroszkopikus anyagi testek (fénysebességhez képest kis sebességű) mozgásaival és nyugalmi (egyensúlyi) állapotával foglalkozó ága. Vizsgálati módszere szerint felosztható kinematikára, statikára, kinetikára, szilárdságtanra. A statika és kinetika közös neve: dinamika.”¹

A statika a nyugalomban lévő merev testek – mint a mozgás speciális esete – és a rájuk ható erők feltételeinek tisztázásával foglalkozik.

A statika meghatározója az erő, illetve az erőjáték, mely hatással van a formára. E formai hatás által kijelenthető, hogy az erő és forma kapcsolata alapján az erőjátékhoz megfelelő forma rendeződik. Ezáltal az építőművészet egyik lényeges eleme az erőjáték érzékeltetése. Az építészeti forma célja, hogy tükrözze az erőjátékot. A teherhordó szerkezet alapvető funkciójából következik az erőjáték. Az építészeti formák alakulásában viszont a szerkezetnek van lényeges szerepe, bár például a húzott szerkezetek esetében az erőjáték a formát automatikusan kialakítja. Ha a szerkezet – mint eszköz - öncélúvá válik, éppoly káros az építészetre, mintha tagadni próbálnák.

Az építészettörténeti vizsgálatok azt mutatják, hogy „az architektonikus formák az épület tektonikus elemeiből következtek. A tektonikus elemet ugyan a forma teszi művészi alkotássá, de a szerkezeti jelentőség és szükségszerűség adja meg az építészeti formák létjogosultságát és azt a képességét, hogy szervesen illeszkedhessen bele az épület egészébe.”²

Az erőjátékot a múltban a statikai ismeretek hiánya miatt, inkább metaforikusan értelmezték. A görög építészet formáinak nagy része az elemek teherhordó funkcióját igyekszik érzékeltetni, mely megőrizte a faszervezetek rendszeréből fakadó

¹ M. Csizmadia – Nándori 1996. p. 14.

² Barát 1914. p. 17. idézi Gilyén 1982. p. 34.

formakultúrát, ahol csak az arányokat módosították a kő szilárdsági tulajdonságainak megfelelően. Például a teherhordó szerkezetek kialakításakor az oszlopok sudarasodása, tagozatai, melyek mintha a kőnél lényegesen nagyobb alakváltozásra képes anyagból lennének. (A görögök valószínűleg már a tényleges erőjátékot is érzékelték.) Erre az egyik legszebb példa a Dór oszloprend oszlopfője, ahol a párnatag formai kialakítását úgy oldották meg, mintha a teher (párkánytagozatok, timpanon, stb.) egy szabályos gömböt „pogácsává” lapított volna.

Szobraim statikai nyugvópontokat reprezentálnak. A fizikai történések, erők-ellenerők mozgása, játéka munkáim keletkezésének törvényszerűségei. A végeredmény a nyugvópont egyensúly, mely akkor áll fenn, ha az egymásra ható erők eredője nulla. („Két erő akkor lehet egyensúlyban, ha hatásvonaluk közös, nagyságuk megegyező, értelmük ellentétes.”¹) A nyugvópont szempontjából két részre lehet osztani szobraimat. Az egyik esetben szerkezetek, míg a másik esetben kiválasztott anyagok tartanak terhet. A szerkezetek által megemelt terheknél a fizikai események, az erővonalak térbeli mozgása a szerkezetek rendszerén belül történik, míg a vizsgált anyagok esetében csak az anyagszerkezeten belül. Ez alapján fontos definiálni „az erő fogalmát, mely az anyagi testek mechanikai kölcsönhatásának mértéke. Minden ilyen kölcsönhatást erőkkel jellemzünk. (...) a különböző kölcsönhatások között különbséget teszünk, és ennek megfelelően csoportosítjuk az erőket, melyek meghatározása a statika feladata. (Így az erőket két részbe csoportosíthatjuk: külső és belső erőkre.) Ha egy szerkezet elemét, egy merev testet tekintünk a vizsgálat tárgyának, akkor a szerkezet részét képező merev test és a környező valóság közötti mechanikai kapcsolatokat nevezzük külső erőknek. (...) Egy szerkezet vizsgálatakor a szerkezetet felépítő testek közötti és a testeken belüli erőket belső erőknek nevezzük.”² A szerkezetek térbeli felépítettsége, logikája tehát a belső és külső erők szimbiózisából születő statikai egyensúlyt határoz meg.

2.4. A forma

A forma filozófiailag olyan kategória, mely érzékelhető megjelenése valamely lényegnek, tartalomnak. A forma így létkategória, mely megfigyelhető az általunk érzékelhető világban, ahol ugyan térben nem állandó, de értékvalósága az – még ha folyamatosan változó is –, mert léte időn kívüli. Azért, hogy tudomásul vehessük, a tér által ki kell terjeszkednie az időben érzékileg és szemléletileg. Ezért mindenekelőtt a

¹ M. Csizmadia – Nándori 1996. p. 59.

² M. Csizmadia – Nándori 1996. p. 181.

közeg jellemzi a formát, amelyben érvényesül, nem az, ahogy megpróbáljuk felfogni. Így a forma igényli magának a teret. A forma nem véletlenül olyan, amilyen, hanem meghatározott, mert felszíne mögött törvényszerűségek működnek, melyek szigorú elvekből fakadó belső logika által szerveződnek. E szerveződés olyan osztódás, hangsúlyeltolódás, kölcsönös megfelelés, mely által a formák egymásból születnek. A rendszerek harmóniáját foglalja magába így a forma, mely e rend által különbséget tehet két egzisztencia között. „A formának nincs alakja vagy kiterjedése. A kanál és kanál közötti megkülönböztetésben például a kanál egy formát jelöl, amely két egymástól elválaszthatatlan részből, nyélből és fejből áll. Egy adott kanálnak megvan a maga saját megformálásmódja ezüstből vagy fából, lehet kicsi vagy nagy, lapos vagy mély. A forma a 'mit'. A megformálás a 'hogyan'. A forma személytelen.”¹ A forma – mert nem csak megtestesül valamiképp – maga a megtestesülés. Ez tesz különbséget forma és jel között, mert a jel jelent valamit, de ha formává válik, törekvése már csak arra irányul, hogy önmagát jelentse, azáltal, hogy új jelentést teremti; tartalmat keres önmaga számára, ezért a forma változásból jön létre, hogy maga is előkészítse azt, és hogy új változást indukáljon. A forma ezáltal nem tettvágy, mert cselekvés, mely nem vonatkoztatható el az anyagtól és a tértől, „még mielőtt birtokba vette volna őket, máris bennük él.”²

A gyermek értelmi fejlődésének szakaszait vizsgálva jelentette ki Piaget, hogy a formák észlelése és a formákról alkotott *képzetek* között milyen nagy eltérés tapasztalható. Ezáltal mutatott rá, hogy egymással nem azonos egy forma vizuális észlelése és vizuális képének rekonstrukciója. „Ez utóbbi folyamatnál ugyanis jelentkezik a tudati összetevő, azaz a preformáció, illetve annak hordozói: a sztereotip ikonikus jelek, az adott kor stílusában szentesített optikai szkémák, a vizuális konvenciók.”³ A tudatban a forma nem az emlékek és képzetek másolata, nem a szellemi élet formai aspektusa. A formák öntevékenyen és mindenre reagálva, megvalósulásra törekednek. E megvalósulás csak akkor írható le, ha a forma létrehozza saját értelmezéseinek rendjét. Az intenzításra és szuggesztióra törekvő és leírható forma olyan élmény kifejezése, mely élménnytartam nem egyértelműsíthető. Az élményvilág folytonossága teszi lehetővé a forma átélhetőségét, „amely fennmarad és működik, így biztosítva a kifejezési formák számunkra való 'értelmességét'.”⁴ Minden forma

¹ Kerékgyártó 2000 p. 138.

² Focillon 1982. p. 69.

³ Piaget 1970. p. 66-131. idézi Németh 1973. p. 63.

⁴ Loboczky 1998. p. 21.

következésképp *tartalommal* rendelkezik. Hegel felfogása szerint a lényeg – amit a tartalommal azonosít – nem más, mint a forma átcsapása tartalomba, s a forma nem más, mint a tartalom átcsapása formába. Tartalom és forma összefüggő viszonya nemcsak az alkotott, hanem minden természetes formánál fenn áll, a belülről szerveződő rendezési elv logikájából fakadó forma miatt. Így nem tud más lenni a szerves formánál, mint ami a belső minőségéből fakadó forma tartalma, azaz lényegéből fakad, ezért nem képes a szerves anyag olyan formákat öltetni, ami a belső szerkezetével ellentétes. Bár a kapcsolat forma és anyag között közvetlen a szerves természetben, az anyag a kölcsönhatásokat abszolút passzívan viseli el. Az „anyag–szerkezet–forma” összefüggés e szerves formák esetében kiegészül „anyag–szerkezet–funkció–forma” összefüggésévé, ahol a funkció egyben működést is jelent. „Az élővilágban forma és funkció összhangban áll.”¹ A természeti forma és az ember által készített formák közötti különbség abban áll, hogy az utóbbi valaki által célszerűen alakított. Ami a természetben létszerűen megnyilvánul az a forma, míg a tárgy, mely ember által készült: megformált. A tartalmi meghatározottságok ismerete a feltétele a tárgyak formálhatóságának. „A formák anyagában rejlő szerkezeti tulajdonságok jelzik az alakítás lehetőségeit, a tartalom és forma viszonyának helyes megragadása az alapja minden tárgyalakításnak, anyagszerű, szerkezetszerű formálásnak.”² Heidegger a megformálás szempontjából a következő kettősségre mutatott rá. A forma az anyagrészek térbeli elrendezését, eloszlását jelenti a „puszta dolgok” esetében. Az ember készítette „eszköznél” viszont, az anyag elrendezését a forma határozza meg, mely által valamire alkalmasnak kell lennie.

A művészet definiálásakor felmerülhet a kérdés, hogy az alak, struktúra vagy forma kategóriák lehetnek-e a művészet megkülönböztető jegyei? Mivel mindennek, ami létezik, van alakja, struktúrája és formája, ezért felmerült, hogy csak akkor lehetnek ezek megkülönböztető jegyek, ha a művészet a tiszta formával foglalkozik. A tiszta, belső formát az ábrázolótól és minden más funkciótól független, önmagában álló, önmagáért beszélő értékvalóságként szokták definiálni. Azonban ma már a művészet nem veti meg azokat a formákat sem, melyek eredendően nem művészi célokat szolgálnak, ám gyakran e formáik funkcionális jellege növeli vonzerejüket az alkotók számára. Így nem szükségképpen tiszta forma a műalkotások formája, hiszen lehet funkcionális és ábrázoló forma is, ugyanakkor nem csak a műalkotásoknak van formájuk. Ezáltal a forma nem lehet a művészet megkülönböztető jegye, mert ha a

¹ Lissák é.n. p. 30.

² Lissák é.n. p. 20.

művészet bármilyen formát felhasznál, akkor túlságosan tág ez a jellemző, ha pedig az úgynevezett tiszta formát használja fel, akkor viszont túl szűk.

A *reális viszonyok* közé tartozik minden, ami megközelíthető felfogási formáink által, így a világban minden olyan létező, ami forma, az egyúttal struktúra, alak, összefüggés vagy függés is. E viszony nemcsak a természetben figyelhető meg, hanem a valóság minden rétegén, így a lelki és a szellemi világon is. A művészet esetében ezért jelenthető ki, hogy metafizikailag valamely előzetesen létező művészi formában vagy formázott térben bontakozhat csak ki mindenkor a fogalmi tartalom. Ezért a műben a formák és a színek csak „belső emberi lényünkhöz való vonatkozásban nyerik el jelentőségüket, (...) (mert) önmagukban vagy egymáshoz való viszonyukban különböző ingerületek és mozgások kifejeződései – tehát nem önmagukért vannak.”¹ Pauler Ákos szerint a forma nemcsak hogy nem önmagáért való létező, de művészi alkotások esetében az anyaghoz hozzájövő és tőle elvehető, járulékos dolog is. Ezt azzal magyarázza például egy szobor esetében, hogy a szobrász miután egy bizonyos anyagban elkészíti a szobrát, azaz bizonyos formába kényszeríti, a forma nem lesz kapcsolatos az anyaggal, elválasztható lesz tőle, mert bármilyen anyagból készül is a szobor, a forma ugyanaz marad, a tartalom viszont változik. Állítása szerint, ha a szobor összetörik, a szobor megmarad, de megszűnik a forma. „A forma általában véve a műalkotásban valami leválaszthatót jelent szemben a tartalommal. A tartalomhoz tapadó, kívülről járuló, a művész által ráruházott mozzanat az, amit formának nevezünk.”² Számomra nehéz egyetérteni azzal, hogy a forma szinte véletlenszerű burka a tartalomnak, azonban tény, hogy a mű tartalmi összetevőinek értelmezései bizonytalanok, mert változhatnak. E szempontok alapján felvetődik, hogy a mű tartalmi összetevői alapvetően kétkomponensűek. Az egyik összetevő a mű eredendő és lényegi tartalma, a másik pedig a forma alapvető tartalma, vagyis a formai tartalom. Hiszen különböző mértékben homályosulhatnak el a régi jelentések, míg helyettük a formához újak kapcsolódhatnak. De az is megtörténhet, hogy kiüresedik egy forma azáltal, hogy túléli tartalma pusztulását.

A formát nem lehet úgy kezelni, mintha csak természetutánzás eredménye lenne. Bár meg lehet különböztetni *természetelvű* és *absztrakt* formákat – melyekre különböző művészeti stílusok épülnek, de lehetnek olyan stílusok, művek, melyek merítenek mindkettőből is – azáltal, hogy a mű modellje valamilyen külső természeti forma, arány vagy szerkezet, vagy belső gondolat, érzés, intuíció kifejezéséről van szó. Ezáltal a

¹ Kerékgyártó 2000. p. 65.

² Pauler 2002. p. 251.

természeti forma ábrázolását leképezésnek nevezzük, míg az absztrakt forma esetében formaadásról beszélünk. A művész által leképzett természeti forma tematikus formaként jelenik meg az alkotásban. „A képek tematikus formái kifejezés alatt azokat a rendszerint természeti formákat kell érteni, amit a művész a vászonra fest (növényeket, embereket, állatokat stb.), vagyis amit a néző a képen lát. A művészi forma kifejezés alatt pedig olyas valamit kell érteni, ami nem fizikailag érzékelhető, de az érzékelés tárgyában metafizikailag 'benne van', ilyen értelemben mondhatjuk, hogy szintén látható, habár legtöbbször nem tudatosul – ez a kép tér – atmoszféra szerkezete. Vagyis gondolatmenetünk mindkét fogalma olyasmire vonatkozik, ami így vagy úgy, de a képen van, nem a szemlélőben belül.”¹ A művészi forma olyan konstruktív formákból épül fel, melyek az ember belső logikai képsíkján megalkotott elvont képződmények. Akkor tiszta konstrukció a logikai lét által alkotott, ha a fizikai valóság és a művészi konstrukció között nincs vagy csak nagyon gyenge kölcsönhatás mutatható ki. Összegzésül a művészetben elkülönítenek *figuratív*, *non-figuratív* és *absztrakt* formákat. A külső természet leképzéséből erednek a figuratív formák, a belső ösztönös, érzelmi természethez rendelt a non-figuratív és végül a tisztán értelmileg megalkotottat nevezik absztrakt formáknak.

A megformált tárgy a formában kódoltan közöl *vizuális információkat*, melyeket másképp értelmez a művész és másképp a befogadó. Mert az alkotó sokkal inkább szemléli a formák belsejéből és önmaga bensőjéből saját művét. A művésztől különváltan a formák nem szűnnek meg létezni, sőt maguk lesznek úrrá azon a tevékenységen, mely létrehozta őket, hogy azokat magukhoz igazítsák. „A forma nem egyéb, mint a létrejött mű: a produkció végpontja és egy fogyasztás kiindulópontja.”²

Az építészet esetében az építészeti forma az építészeti tartalom megjelenése, és mint ilyen, szükségszerűen létezik. Művészivé akkor válik, ha a tartalmat kifejezőerővel, eszmei szintre emelve jeleníti meg. Így a *művészi forma* mindig tudatos emberi tevékenység eredménye. Például a teherhordó szerkezetek formái is mindenképpen tükrözik az erőjátékot, amit tektonikának nevezünk. Ez azonban csak akkor válik művészi értékkel, architektonikává, ha kifejezi az adott szerkezet saját logikáját, az egész épületben betöltött szerepét, funkcióinak megfelelő voltát (például a dór oszloprend). A filozófiai, esztétikai értelemben vett forma egyenrangú párja a tartalom, a kettő ugyanannak a valóságnak más irányú megközelítése.

¹ Legédy 2000. p. 59.

² Eco 1998. p. 60-61.

Az építészetben – történetét tekintve – a XX. században először csökkent a jelentősége a határméreték vizsgálatának – bár ma is lényeges és érdekes elméleti kérdés – mivel korunkban a szerkezetek fejlődése előbbre jár, mint a térigények. „A szerkezet – és ennek következtében az épület – gazdaságossága, amely sok esetben a megvalósítás feltétele, kisebb méreteknél is fontossá teheti a kedvező erőjátékú szerkezetek választását.”¹ Ennek vannak formai hatásai is. A szerkezetek építészeti kifejezőerejének tudatos felhasználásának feltételeit a szerkezettípusok választékának nagymértékű bővülése tette lehetővé a XX. században.

A szerkezeti tényezők közül kétségtelenül az *erőjáték* hat legjobban a formára. Ez onnan is kitűnik, hogy a szerkezet és forma összefüggéséről beszélve általában az erőjátéknak megfelelő formára gondolunk. „Sőt az anyagszerűség közismert fogalma is lényegében az erőjáték anyagban rejlő lehetőségeinek formai kibontakoztatását jelenti.”² Az építőanyag és technológia hatása nem jelentős, mert időben változó, míg a statikai törvények, a szerkezetek erőjátéka nem változik, így hatása is állandó.

A szerkezetek formára gyakorolt hatása az építészetben az építészeti funkcióból is következhet, ahol a térlefedések és a függőleges teherhordó szerkezetek két főbb csoportját különböztetjük meg. A térlefedések lehetnek hajlítottak, húzottak és nyomottak, ezek mindegyike lehet térbeli vagy síkbeli, ami az erőjátékban szintén alapvető különbséget jelent. Az előző szempontok szerint a függőleges teherhordó szerkezetek osztályozása szintén lehetséges, de a további felosztásnak itt kisebb a jelentősége.

A forma erőjátékra gyakorolt hatását legjobban az építészetben a statikailag határozatlan rúdszerkezeteken, például a kereteken tanulmányozhatjuk. „A statikailag határozott szerkezetek erőjátékát a statikai egyensúlyi egyenletek egyértelműen meghatározzák, így ezeknél a forma nem hathat az erőjátékra, legfeljebb az erőjátékot követhetjük a formával, mint (például) az egyenszilárdságú szerkezeteknél. (...) A statikailag határozatlan szerkezetek egyensúlyi állapota sokféleképpen biztosítható, így ezeknél a forma is az egyik lehetőség az erőjáték módosítására, a statikai egyensúly adta lehetőségeken belül.”³

A technológiának megfelelő forma fontos szempont az építészetben. Az *építéstechnológia* formai hatásai a XX. század építőművészetében váltak elengedhetetlenül fontossá. Az ezt megelőző építészettörténetben a hagyományos technológia annyira egyértelmű, szinte évszázadokig változatlan volt, hogy formai

¹ Gilyén 1982. p. 95.

² Gilyén 1982. p. 86.

³ Gilyén 1982. p. 197.

hatásait is az építés egyértelmű következményének lehetett tekinteni. Ennek ellenére nincs biztos ismeretünk arról, hogy a monumentális megalitikus építmények, vagy az egyiptomi piramisok hatalmas kőtömbjeinek mozgatását és emelését, milyen technológiával oldották meg.

A modern építészeti technológia az építészettörténeti stílusokból örökölt, már értelmét veszített dekorációval állította szembe az anyag megmunkálásának szépségét. A gépipari tömegtermelés felé komoly elvárások fogalmazódtak meg a kézműves hagyomány alapján és még inkább az építészettel, mint művészettel szembeni elvárások alapján. A művészi alkotás klasszikus fogalmához szorosan kötődő egyediséggel szinkronban az ipari formatervezésnek a sorozattermékek esztétikai értékeit kellett egyenrangúvá tennie.

Az építéstechnológiához hasonlóan a *szobrászi technológia* is évszázadokig szinte változatlan volt, azonban a technológia formai hatásai a gyémánszemcsés technológia XX. századi megjelenésével nagymértékben átalakultak. Nemcsak a kőfaragás technikai kivitelezésén gyorsított hihetetlen mértékben, hanem a technológia eszköztára is befolyással bírt a formaalakításra. Plasztikus hasonlattal élve, olyan mintha egy kézzel és ujjal mintázó szobrász kezébe mintázófát vagy lécet adunk. A manuális megmunkálásra jellemző kifinomult, aprólékos felületi megoldások szerepét átvette az a technikából fakadó lényegre törőbb, formailag letisztultabb, monumentalitást növelő formák és síkok világa. A 60-as, 70-es évek szobrásznemzedékének addig nem tapasztalt dimenziókat nyitott meg ez a technika, melynek megismerése, birtokbavétele során új formai megoldásokat alkalmazhattak. A fiatalabb generációt a gyémánszemcsés technológia már nem érintette olyan mélyen, hiszen beleszületett az új lehetőségekbe, természetesnek vette annak létét. Így plasztikai törekvései az új formai megoldások kutatásától az elvontabb szobrászi alapkérdések megfogalmazása felé fordult.

A szobrászatban a forma esztétikai megítélésénél a forma tartalma és téri gesztikulációja közti kapcsolat a meghatározó. A formának, mint önálló kiragadott szobrászi elemnek is lehet tartalma, mely a szobor ideájából kiragadható, kiemelhető, esetleg külön is értelmezhető. A forma az anyag és a tér plasztikai kapcsolatának eredménye. A forma speciális szobrászi kapcsolatban áll a szerkezettel, ugyanis az építészettel ellentétben, a szobrászatban nincs eleve meghatározott fogalmi feltételek alá és fölé rendelése. E fogalmak plasztikai viszonyát a szobor illetve az alkotó határozza meg. A szobor alapja például lehet a szerkezet, mely meghatározza a formát, de lehet a forma is, ami megkívánja a maga szerkezetét, melyre épül.

2.4.1. A forma hatása az anyagi egzisztenciára

Plasztikáim két alapvető tényezőből épülnek fel: a terhekből és a teherhordó szerkezetekből. Az anyagok, szerkezetek ilyenfajta különbségtevésének következménye a formák *differentiálódása*. A szerkezetek erőjátékának formai következményei ezáltal szobraim esetében legalább kétféle formán válnak lehetővé a megfigyelésre. Ezen túlmenően nyilvánvaló, hogy a legszembetűnőbb és legegységelműbb szerkezeti hatásokat a formák, anyagok formai torzulásain, deformálódásain regisztrálhatjuk. E változások számomra nagy jelentőséggel bírnak, mert úgy gondolom, hogy a formai változások nem létezhetnek önmagukban, szerintem feltétlen tartalmi következményeik is vannak, ezért tartom fontosnak az anyagi egzisztencia vizsgálatát a szobrászatban.

Az *anyagi egzisztencia* nem elégül ki önmagával, mert valami más is egyben, ami az anyag fizikai tulajdonságából nem következik közvetlenül. „Hogyan válik a fizikai valóság más valósággá is, számunkra jelentést tolmácsolóvá, érték-valósággá?”¹ – teszi fel a kérdést Németh Lajos. Nem biztos, hogy elégséges választ ad erre a kérdésre az alkotómunka folyamata és az ebből következő megformált anyag. Még akkor is így van, ha valaki az alkotás során a fizikai valósághoz tartozó anyagot meghatározott szándékkal alakította át, ezáltal egyfajta kombinatorikus rendet teremtve az anyagban, ami által formát adott neki. Tény, hogy az alkotómunka során, az anyag metamorfózison megy át. Németh Lajos szerint, ahhoz, hogy ezt a változást konstatálhassuk – annak ellenére, hogy ennek előfeltétele –, nem elegendő az alkotófolyamat eredendő aktusa. A metamorfózisnak meg kell változtatnia a létrejött anyagi egzisztenciát szemlélőnek az intuíciónak, és a befogadónak nem az anyag eredeti egzisztenciáját, hanem a művé vált, új egzisztenciát kell megértenie. Németh Lajos példaként egy olyan közzétett vizsgálatot említ, mely által, ha megvizsgálunk egy carrarai márványtömböt és egy Michelangelo szobrot, csak azt állapíthatjuk meg, hogy a Michelangelo szobor esetében ugyan észrevehető az emberi kéz anyagmegmunkálási nyomai, „ez azonban, nem változtatja meg a márvány anyagi egzisztenciáját. A két tömb között tehát természettudományos szempontból nincs eltérés.”² Ezzel a kijelentéssel nem tudok egyetérteni; a természettudomány által is bizonyított, hogy kell különbségnek lennie a két tömb között molekuláris szinten, aminek következtében a belső szerkezeti elrendeződés is változik külső behatások által.

¹ Németh 1973. p. 49.

² Németh 1973. p. 50.

Minden anyagnak, így a kőnek is megvan a maga sajátos *létezési módja*. A kő csak látszólagosan mozdulatlan és tehetetlen, mert látens módon már eleve benne van súlyának gravitációs mozgása. Ezért nem állíthatjuk – ahogy arra Heidegger rámutatott –, hogy a nyugalom a mozgás ellentéte, mert a nyugalom eleve magába foglalja a mozgást. Ez esetben lehetséges olyan nyugalom, mely a mozgás belső koncentrációja, azaz legfőbb mozgalmasság.¹ E mozgás alapvető célja, hogy dinamikus egységet alkosson minden struktúra és élő szervezet, hogy állandó anyagszerkezeteit megőrizhesse. A belső erők által állítódik helyre az egyensúly, minden kívülről jövő behatás után. Ennek az az oka, hogy a térben minden egyidejű rész és egész, állandó kölcsönhatásban van egymással, ezáltal az egyidejű folyamatok mindig befolyással vannak egymásra. Hartmann megállapítja,² hogy e folyamatok együttesen egyetlen világfolyamatot alkotnak, ahol a kölcsönhatást és a kauzalitást teljes mértékben összekapcsolja, mert megállapítása szerint, bár teljesen különböznek egymástól, de csak együtt fordulnak elő a reális világban. Ez a dinamikus egység hozza létre a dinamikus szerkezetet, melyet Hartmann a létrétegek kategóriái szempontjából vizsgált, ám következtetései alátámasztani látszanak az anyagi egzisztencia változhatóságának elvét a művészetben is, melyet szerintem Szabó Géza feszültségelmélete³ is igazol. A mű is dinamikus szerkezet, és az ebből fakadó dinamikus rend által válhat a mű – heideggeri megközelítés alapján – önmagában nyugvó művé, mely úgy lehet az emberi tapasztalat eleven formája, akkor férközhetünk hozzá e nyugalomhoz, „ha sikerül a múltban egységesen megragadni a történés mozgalmasságát.”⁴ A dinamikus szerkezetek Hartmann szerint nemcsak természetes, hanem mesterséges vagy mesterségesen átformált képződmények, melyek önmagukban mozgó rendszerek, ahol az erők és a folyamatok kölcsönösen kiegészítik, kompenzálják, ezáltal mozgásban tartják egymást. Ezek szerinte olyan tartós állapotok, melyek önállósággal bírnak, de sajátos elhatárolással, mert határszerkezetük összetömrödve alkot zárt egészet. Ebben a rendszerben „lezajló folyamatok pedig részfolyamatai egy dinamikus egésznek, amely ezzel tartamra tesz szert és a természet felépítésében viszonylagos szubsztanciaként hat, azaz mulékony állapotok hordozója gyanánt fungál.”⁵ A dinamikus szerkezet által a zártságot nem éles térbeli hatások által, hanem dinamikus erőmezők által meghatározott és kialakított elmosódó határoknak fogta fel Hartmann. Ezt olyan elkülönülésnek értelmezte az általános kölcsönhatások végtelen erőmezőiben, mely elhatárolás belülről

¹ Lásd Heidegger 1988. p. 77.

² Lásd Hartmann 1972. p. 222.

³ Lásd Gilyén 1982. p. 93., 176.

⁴ Heidegger 1988. p. 77.

⁵ Hartmann 1972. p. 226.

megszabott, azaz belső. Ezáltal a dinamikus szerkezetek között nem vágás, vagyis éles váltás történik, hanem bizonyos hatótávolságon belül a belső erők által fölényben vannak egymás erőmezőivel szemben. Ez tehát önmagán annyira terjed túl, amennyiben a környező gravitációs mezőkkel szemben a szerkezet belső gravitációs ereje fölényben van. E dinamikus egységek belső erőmezőinek nemcsak az elhatárolásra, hanem a rendszert felépítő egységére is meghatározó jelleggel bír. E képződményeknek ott bomlik fel a belső kötelékük – mutat rá Hartmann –, ahol a stabilitásukhoz viszonyítva a környező erőmezők erősebbé válnak. Végül a dinamikus szerkezetek kapcsán Hartmann kijelenti, hogy „a kozmosz hordozó alapképződményei ilyen jellegűek, sőt, hogy az egész térbeli világ ennek elve szerint dinamikusán zárt körzetekre oszlik fel.”¹ Ezen állandó folytonosságban megszakítottságra ritka példát – természettudományos szempontból – az atomok erőteljesebb mozgásából fakadó energiaátadás mutat. Heisenberg ezt a következő tudományos példával igazolta: „ha egy atom hirtelen egy nagyobb stacionárius energiaértékről a szomszédos kisebbre ugrik, az energiakülönbséget, mint valami energiacsomagot – úgynevezett fénykvantumot – kibocsátja magából. Ez a jelenség különösképpen tiszta példát szolgáltat a diszkontinuitásra.”²

Hartmann felvetése a dinamikus szerkezetek vizsgálatával kapcsolatban, a szobrászatban szerintem fontos jelentőséggel bír, mert a szobrász természettudományos szempontok alapján biztos – Németh Lajos állításával szemben³ –, hogy belső változásokat idéz elő az anyag egzisztenciájában. Ezt támasztja alá *Szabó Géza feszültségelmélete* is. „A szilárd testek terheletlen állapotban sem feszültségmentesek, mert a szilárdság az anyag részecskéi közötti vonzás, illetve taszítás következménye. Ebből (...) az a következtetés vonható le, hogy a szilárdság nem az anyagot jellemző állandó, függ a test méretétől és formájától. Minél nagyobbak a test méretei, szilárdsága viszonylag annál kisebb. Az összefüggés nem is lineáris, éppen a nagy keresztmetszetenél ad nagyon kis értéket. (Ez) az elmélet tehát éppen a határméretekhez közelítő, nagy szerkezetekről megállapított egyszerű összefüggéseket teszi kérdésessé.”⁴ Eddig tehát úgy tűnt, hogy a forma csak szubjektív tényezők útján hat, pedig az anyagok szilárdsági tulajdonságai a mérettől és az alaktól függően változnak. A részecskékből álló anyag között vonzóerő, illetve taszítóerő működik. (Mivel a részecskék legvalószínűbben erőtereknek foghatók fel az érintkezési felületükön történő

¹ Hartmann 1972. p. 227.

² Heisenberg 1975. p. 94.

³ Lásd p. 80.

⁴ Gilyén 1982. p. 93.

kölcsönhatások nem jelentenek „anyagi” érintkezést.) A különböző erők működésének hatása révén a szilárd testek terheletlen állapotban sem feszültségmentesek, mert nyomóerő működik bennük. Jól szemlélteti ezt a húzás vizsgálata. Ebben az esetben az igénybevételnek a részecskék közötti vonzás áll ellen. A folyamatot leegyszerűsítve kijelenthető, hogy akkor következik be a tönkremenetel, ha a részecskék közötti húzóerő nagyobb, mint a húzóerővel egyirányú vonzóerők eredője. „A homogén és izotróp anyagok belsejében a részecskék közötti elemi erők minden irányban egyenletesen elosztva hatnak, de az elem felületén, mivel a felszín szükségképpen feszültségmentes, ez a feszültségállapot nem jöhet létre, ezért a részecskék is deformálódnak, súlypontjuk a felülettel párhuzamos irányban közelebb kerül egymáshoz, így a vonzás is megnő (amely az általános érvényű fizikai törvény szerint a távolság négyzetével fordítottan arányos). Fokozottan áll ez a megállapítás az elem éleire. Így az anyagban általában perem- és magzóna keletkezik, kivéve a nagyon kis keresztmetszeteken, ahol a magzóna nem tud kialakulni. (...) A kisebb keresztmetszetek szilárdsága viszonylag nagyobb, így a szakító- (törő-) szilárdság nem jellemzi egyértelműen az anyagot.”¹ Az elmélet magyarázatot nyújt több jelenségre, köztük olyanokra, ahol klasszikus módszerekkel eddig nem sikerült eredményt felmutatni:

- a tapasztalatok azt bizonyítják, hogy különböző alakú próbatestek szilárdsága eltérő;
- nem csökkenti a szakítószilárdságot a keresztmetszet kisebb gyengítése (például szegecslyukkal), mert a lyuk mentén is nagyobb szilárdságú peremzóna alakul ki;
- teljesen hasonló törvényszerűségeket mutat a zsugorodás és a lassú alakváltozás jelensége, mert az anyag sajátfeszültségének hatására keletkező lassú alakváltozás a zsugorodás.

Úgy gondolom, az elméleti fizika ezen eredményei nagy fontossággal bírnak szobrászi tevékenységem – különös tekintettel a mestermunkám – esetében. Már többször utaltam rá, hogy számomra az egyik igen fontos kérdés, hogy a belső anyagszerkezeten belül, milyen fizikai és egyéb változások következnek be a különböző statikai megoldások eredményeként. Ez a probléma az azonos elemnyi egységekből felépülő és egy anyagból készült munkáim esetében merült fel legmarkánsabban (*Lk-XXII-LP-2002*, *Lk-XXIII-LP-2002*). Egy anyag azonos részecskéi között milyen különbségek adódnak, ha tudatosan megválasztott részei között funkcionális különbséget teszünk? A mestermunkámon is alkalmazott ilyenfajta formakreálás döntő mértékben befolyással bírt és bír a szobor belső anyagszerkezetében lejátszódó

¹ Gilyén 1982. p. 176.

erőjátékra. Ez a belső fizikai átrendeződés eredménye lehet egy belső szellemi átrendeződésnek is, mely alapja az elkészült szobor ideájának. Ezáltal a szobrászi forma itt nem közvetlenül határozza meg a szobor szellemi tartalmát, hanem csak közvetve, miután a belső anyagszerkezeten belül átrendeződést indukált.

A feszültségelmélet alapján tehát a forma a belső anyagszerkezetet perem és magzónára osztja. A forma felületén, a peremzónánál – különösen az éleknél –, a felszín feszültségmenetesebb a magzónánál. Itt ugyanis nem jöhet létre az anyagban minden irányban feszültségállapot, mint a magzónánál, ahol a részecskék közötti elemi erők minden irányban egyenletesen elosztva hatnak. Ezért a felszíni részecskék deformálódhatnak, súlypontjuk a felülettel párhuzamos irányban elfordulnak, így közelebb kerülnek egymáshoz. Ennek következménye, hogy a részecskék közötti vonzás a felszínen megnő. Ez a speciális részecske-elrendeződés – mely kizárólag a formától függ – ilyenformán nemcsak az anyag belső részecske felépítését befolyásolja, hanem az anyagfelszín körülvevő téri pontok összességét is. Ezáltal tér és forma kapcsolatát és viszonyát – azon belül is a forma térre gyakorolt hatását – nemcsak szobrászi értelmezések alapján vizsgálhatjuk, hanem értelmezhetjük e jelenség segítségével a fizika szempontjai szerint is, mert ezáltal jelenthetjük ki, hogy a tér részecske-elrendeződésére hatással van a forma. A feszültségelméletből következő részecske-elrendeződés így tudományos szempontból is igazolja Németh Lajos állításának ellenkezőjét, mert egy Michelangelo vagy bármely más alkotó által készített márványszobor és a bányában lévő még kifejtetlen márványtömb között minden bizonnyal van természettudományos szempontból is eltérés!

A forma hatása nemcsak belülről jövő és külső irányú, hanem hat az anyag belső szerkezetére, ezáltal fordított irányú is. A bordás szobraim¹ esetében elmondható, hogy a bordák élő szervezeten belüli térbeli rendszere mellett a bordák formai felépítettsége, illetve tulajdonsága döntő mértékben meghatározta a szobor térbeli szerkezetét, mivel ennek konstruálásakor e szobrászi információk alapszempontként lettek figyelembe véve. A tojásos szobor² esetében az a speciális helyzet állt elő, hogy a tojáshéj anyaga nemcsak a formát, hanem a szobor tartószerkezetét is magába foglalja, vagyis a formarendszer és a szerkezet ugyanazon téri pontok összessége. A forma nem közvetlen, hanem közvetett hatása figyelhető meg a szerkezetre – csakúgy, mint a szobor ideája esetében – mestermunkámon, illetve az egy tömbből készült szobraimon. A fentebb említett fizikai jelenségekkel magyarázható belső anyagszerkezeti változások

¹ Lásd Lk.-XIV.-LP.-2001 és Lk.-XV.-LP.-2001. p. 19-21.

² Lásd Lk.-XIV.-LP.-2001. p. 22.

befolyásolhatják, illetve meghatározhatják a szerkezet fizikai tulajdonságait, melyek pedig létfontosságúak lehetnek a szerkezet működése szempontjából.

2.5. A tér

Az einsteini relativitáselmélet egyik tétele szerint: „A tér önmagában semmi, nincs abszolút tér. A tér csupán a benne levő testek és energiák által létezik.”¹ A tér egy olyan valóság, mely objektíve ugyan létezik, de létmódja nem anyagi és nem szellemi, ellenben az anyagi létezőket végtelen mértékben befogadja. Ebből kifolyólag a tér nem lehet semmi, mert magába fogadni csak olyan tud valamit, ami létezik. A semmi pedig azt jelenti: nincs, nem létező. A tér tehát létező, ám önmagában érzékelhetetlen és így értelmezhetetlen. Nem tudunk önmagában létező üres térről, mert nincs, ugyanis nem fordulhat elő. Ha egy teret nem érzékelünk, és így nem értelmezhetünk, az nem azt jelenti, hogy a tér üres, hanem azt, hogy a magába fogadott anyagi valóságot nem érzékeljük. A tér, mivel nincs anyagi valósága, ezért formátlan, csak a magába fogadott anyagi létezők alapján állíthatjuk, hogy három dimenzióba terjed ki. Azonban a tér – csakúgy, mint az idő – dimenzionális kategóriák, ami azt jelenti, hogy bennük terjed ki minden, ami a világban létezik. Ez igaz nemcsak dolgokra és helyzetviszonyokra, hanem folyamatokra és sorrendviszonyokra is. Mivel csak a térben kiterjedt dolgoknak lehet fizikai értelemben vett nagysága, a dimenzióknak – melyben kiterjedt – nem, ezért önmagában a térről és az időről nem állíthatjuk, hogy kiterjedt, mert csak a lehetséges kiterjedő feltételei. Mivel a tér lényege, hogy az anyagi létezők helye legyen, felmerül a kérdés, hogy a tér és a lét kapcsolata annyira szoros lenne-e, hogy a tér keletkezése megegyezik a lét létének kialakulásával? A lét színtere a tér, ezáltal a lét feltétele is. Talán eldönthetetlen, hogy a tér öröktől fogva létezik-e, vagy a léttel megegyezően, ugyanabban a pillanatban keletkezett? (Itt léten természetesen nem az életet, élőlényeket értek, hanem a lét élettelen rendszereit, alapstruktúráit, mint például a naprendszer vagy a galaxis. Ezáltal a lét keletkezésén természettudományos megközelítés alapján a Nagy Bumm-ot kell érteni.) A kérdést úgy is föl lehet tenni, hogy a tér az időben létezik, vagy fordítva az idő létezik a térben, esetleg e két dimenzió oly mértékben összefügg, hogy egymást kiegészítve, együtt léteznek ugyanattól a pillanattól fogva? Értelmezhető-e a tér az idő nélkül, vagy az idő a tér nélkül? Nem. Mindkettő végtelen és folyamatos, azonban a tér az idővel ellentétben mozdulatlan, mert a térben való kiterjedés egyik formája a mozgás. A térnek, ha mozogna valamiben, ki kellene terjednie. Ezért

¹ Heidegger 1992. p. 29-30.

lehetetlen a tér mozgása és időben való létezése. A tér mozdulatlansága azért is szükséges, mert az anyagi valóság felosztása csak úgy lehetséges, ha a tér nem csökken a zsugorodó mennyiséggel együtt, mert abban az esetben, már nem lenne lehetséges az osztás, ha az ehhez használt eszköz méreténél a tér kisebb lenne. Nem mehet végbe átalakulás, ha az anyagi létezők tömören töltik ki a rendelkezésükre álló teret. Ezért az anyagi részecskék közötti hely nem üres és nem lehet azt mondani, hogy ott nincs semmi.¹ Ezeken a helyeken a teret sokkal lazábban töltik ki az anyagi létezők, ezáltal biztosítva a lehetőséget a mozgásra és az osztással vagy egyéb módon történő állapotváltozásra. A teret tehát a létezők részecskéi töltik meg kisebb mértékben tömören, jóval nagyobb mértékben lazábban. Ezért következhetnek be olyan folyamatok, melyeket Szabó Géza feszültségelmélete² kapcsán megfigyelt. De szemléletes példa lehet egy mágneses acélrúd is, mely nyilvánvalóan több, mint a formája által meghatározható tömege, hiszen ugyanúgy hozzátartozik az elektromos mezője, mint formája, súlya és szubsztanciája. Ezáltal az ember is több, mint a teste, hiszen nemcsak a környezete, a térbeli jelenségek hatnak rá, hanem mozgása révén ugyanúgy hathat kifelé, mely által megváltoztathatja környezetét. Így a mozgások közötti mező feszültséggel telítődhet, melynek csupán gyújtópontjai a látható elemek. Bizonyos, hogy a szín, a világosság-sötétség, a felület textúrája különböző mennyiségű energiát sugározhat, olyan mezőt alakítva ki, melyek kiterjeszkedhetnek a térben, és ott felvehetik a maguk formáját. Ebből következően elsősorban a *látás* számára adott az anyag és a mozgás meghatározója a tér (*optikai tér*). Csak a tárgyak és történések helyzete és elrendezése teszi megfoghatóvá az önmagában nem szemlélhető teret. A szemlélet ezeket a viszonyokat transzponálja forma- és alakminőségekké, vagyis a tér látása a dolgok testi kiterjedésének látása, mely a percepció analízisének eredményeként jön létre. Figyelemre méltó jelenség, hogy a művészeti oktatásban a diákok jelentős részének milyen jelentős problémát okoz a tér látása, a térben való látás, a fény-árnyék rendszer és a perspektíva helyes és pontos használata. Pedig kifejezetten érzékenynek kellene lenniük e problémakörre. Súlyosbítja a helyzetet, hogy kultúránk a látást amúgy is olyannyira előnyben részesíti, hogy gyakran megfeledkezünk arról – amit a szín, a felület, a mágnesesség mezői kapcsán már megjegyeztem –, hogy a tér érzékelésénél a látás mellett egy sor egymást kiegészítő érzéki észleletek is szerepet kapnak. Ilyenek a *tapintás* mellett például: „a fény és a sötétség; a hőség és a hideg intenzitásai; a páratartalom; az anyag illata; a testet körbezáró fal szinte megfogható jelenléte; a járás

¹ Lásd Legédy 2000. p. 22.

² Lásd Gilyén 1982. p. 93., 176.

tapasztalata és az előrehaladó test viszonylagos tehetetlensége; saját lépteink visszhangja”¹ (*haptikus tér*).²

A tér valódi látása így valójában *átélés* és az ebből fakadó *felismerés*. A felismerésnek és megértésnek az alapja, az emberiség történetében Mezei Árpád szerint a barlanglakás, mely az ember térfogalmára három irányban gyakorolt hatást. Az első a határolt tartomány, intervallum fogalmának kialakulása. A második, hogy lehetséges a földi térségen kívül egy másik különálló térség is. Ennek a térségnek az ember életében, értelme kialakításában fontos szerepe van. Emiatt a földi tartománnyal szemben magasabbrendű: szakrális. A harmadik megállapítás, hogy a barlang és később a művi épületek mind rögzített lakóhelyek, melyek olyan rögzített pontokat jelentenek az ember életében, amik nélkül a környező térség, a világ meghatározása nem lenne lehetséges. A barlanglakások és műépületek azért is fontos szerepet töltenek be az ember életében, mert az ember életterét jelentik. Mivel az épület elemei a használat értelme alapján rendeződnek, az épület építmény jellegéből fakadó esztétikai tér válik egyúttal életteré, mely által a statikus rendet alkotó tengelyek és szimmetriák plusz elemmentalitásra tesznek szert. A rögzített pontból felismert és megélt tér – amelyet értünk, és amelyhez kötődünk – az ember *egzisztenciális tere*, mely a környezetéről alkotott állandósult képzete az embernek. Ez egyszerre jelent fizikai és szellemi észlelést. E folyamat struktúráit három szint határozza meg. „A ’hangoltság’ arra utal, hogy az ember *azonosul* az adott környezet jellegével, a ’megértés’ arra utal, hogy *tájékozódik* a térben, a ’diskurzus’ arra, hogy e térbeliséget megosztja másokkal. (...) Az ember azonosul a környezetet alkotó dolgokkal, és hogy ’alattuk’ és ’köztük’ élven, tájékozódik térbeli viszonyai között. A ’hangoltság’ és a ’megértés’ az ember világában való létének egymást feltételező aspektusai, és a gondolkodás és az érzelmek alapvető egységére utalnak.”³ A diskurzus, a térbeliség megosztása másokkal frekvenciált példája a műalkotás és ennek területe a művészet lehet. Christian Norberg-Sculz az építészet felől közelítve, a tér és az alkotómunka folyamatának szintén három alapfogalmát határozta meg.⁴ Az első a megjelenítés, mely a környezet térbeliségét (rendjét, jellegét) a térbeli alkotás által emeli vagy fejti ki. A második a kiegészítés, mely a környezethez való hozzáadást jelent, ami korábban „hiányzott” belőle. A harmadik végül a szimbolizáció, mely által a megélt világot egy más szintre emeljük át. Érdekes módon pont az építészet esetében szorulnak gyakran háttérbe e szempontok. Erre jó példa az egyenes

¹ Kerékgyártó 2000. p. 304.

² Lásd Nagy 1985. p. 853.

³ Kerékgyártó 2000. p. 245.

⁴ Lásd Kerékgyártó 2000. p. 247-248.

vonalak képzetéből fakadó derékszögű tér, mely technikai és anyagi szempontok miatt mechanisztikus képződmény, így az ember számára az általa létrehozott élettér nem funkcionális. Ugyanis az ember biológiai funkciójából a derékszögű tér értelmetlen, mert sarkai holt teret képeznek, használhatatlanok. Ha egy adott tér ténylegesen használt, körbejárt területét körülhatároljuk, biztos, hogy görbét fogunk kapni egyenes helyett. Ez azért fontos megfigyelés, mert nemcsak az ember van befolyással a térre – különösen az általa épített térre –, hanem a tér is befolyással bír az emberre, mert a térnek ereje van, és ez meghatározza az ember életét, viselkedését, viszonyát a külvilággal.

Az ember számára a tárgyi világ térbelisége jelöli ki a teret, ám az eszközöknek a térbelisége utal a Heidegger által meghatározott *emberi ittlét térbeliségére* is. Ez nem azt jelenti, hogy az ember a tér egy helyét kitölti, hogy az ember ittléte megnyitja a teret. Vagyis az ember is egy olyan létező, mely utal a térre, mint létező dimenzióra. A tér megnyitása Heidegger szerint azt jelenti, hogy „kijelöli a dolgok helyét, különböző helyekre osztja be, úgyszólván 'helyükre teszi' őket.”¹ Amint az emberi ittlét megnyitja a teret, a tér beleágyazódik a világba, tehát nem a világ helyezkedik el a térben, és az ember nem ennek egy helyét foglalja el. A tér megnyitása a művészet esetében a *térkonstruálás*, mely az észlelés szintjén kezdődik, ám a képzet síkján teljeseedik ki, ahol „a percepció pszichofiziológiailag adott tevékenysége már a kezdettől fogva intellektuális struktúrák működésével fonódik össze.”² Komoly problémát jelenthet, hogy ugyan teljes énünkkel érzékeljük, értelmünkkel és testünkkel átéljük, s így valamennyi szervünk közreműködésével képesek vagyunk megalkotni a teret, de csak véges eszközök állnak a rendelkezésünkre. Az alkotás során az ember az anyagtalan teret intuíciója, belső látása által fedezi fel, mely arra ösztönzi, hogy a megértésnek e terét megvalósítsa az anyagi világban. A létrejövő formák nem a geometria elvont keretei közt jönnek létre, annak ellenére, hogy értelmünk a számolás és mérés útján a képzetünk szintjén megjelenő matematikai térben gondolja el elsőként. Ám az anyagban testet öltött formát a kéz révén fogja fel az ember a tapintható térben. Ezáltal lesz konkrét, de egyúttal rendkívül változatos is a formák világa. Mivel a jelenbe tartozik mindig az embert közvetlenül környező tér, így ennek a világnak a kialakulása – azaz a térelképzelés és téralakítás folyamata – is mindig egyidejű. „A mozgalmas, eleven művészi teret csak az képes megteremteni, akinek tudása és képessége engedelmeskedik a statika, mechanika, optika és akusztika valamennyi természetes törvényének, és

¹ Fehér 1991. p. 133.

² Németh 1973. p. 61.

együttes birtoklásukkal megtalálja a biztos eszközt, hogy megtestesítse és élővé tegye a magában hordozott szellemi eszmét. A művészi térben a valós, a szellemi és a lelki világ minden törvénye egyidejű megoldásra lel.”¹

A szobrászatban az embernek a térhez fűződő kapcsolata testesül meg a szobor által. A szobor, a plasztika kitölti a teret, teret foglal el. Amikor a tér minden pontját egyenrangúnak fogjuk fel a modern fizika meghatározása szerint, felmerül a kérdés, hogy hogyan válhat hozzáférhetővé ez a tér a művészen keresztül? Heidegger a tér szóhoz tartozónak tartja a kiürítés fogalmát is, mely *a tér szabaddá tételét* jelenti. Ezt kettős értelemben engedésként és berendezésként gondolja el, ahol az engedés „biztosítja a nyitottat, ami többek között olyan jelen való dolgokat enged megjelenni, melyekre az emberi lakozás rá van utalva”,² a berendezésen pedig a dolgoknak azt a lehetőségét érti, hogy „mindenkori hová-jukhoz és ezen keresztül egymáshoz tartoznak.”³ Heidegger a berendezés fogalmának meghatározását a hely fogalmának felvetése kapcsán tartja fontosnak, mert az ember számára a helyeket a berendezés kialakulása teszi megfoghatóvá, plasztikussá. Ebből következett Heidegger számára az a kérdésfelvetés, hogy csak a berendezés következtében jönnek létre helyek, vagy az összegyűjtő helyekből nyeri sajátlagosságát a berendezés? Mivel Heidegger az utóbbit tartja igaznak, úgy véli, hogy a helység megteremtésében találjuk meg a kiürítés sajátlagosságát, melyet úgy gondoljunk el, mint a helyek összefüggését, összességét, mert az ember lehet az, aki a tereket egymásba kapcsolhatja. A szobrászat számára ebből az következik, hogy „a szobrászat olyan helyek megtestesülése lenne, melyek egy tájékat megnyitva és azt megőrizve, szabad teret gyűjtenek maguk köré, mely tartózkodást biztosít a mindenkori dolgoknak és biztosítja az ember számára a lakozást a dolgok között. (...) A helyek megtestesítő működésbe hozása, és ezekkel a helyekkel az ember lakozása, az őt körülvevő, őt érintő dolgok tartózkodására alkalmas tájékok megnyitása.”⁴ Heidegger ezáltal a művészet feladatát abban látja, hogy az ember földön való tartózkodását, lakozását az embertársaival, a természettel és általában a dolgokkal való viszonyát tegye lehetővé, meghitté.

Az ember térhez fűződő kapcsolata az építészet mellett a szobrászatban teljeseedik ki. A tér által szerveződő, tömegekből épülő szobrászi formák mindig az ember világban való helyzetének egy tükré. Így a szobrászat története megegyezik a *tér-felfogás történetével*, mert minden egyes kor a maga térértelmezését fogalmazta meg, akképp,

¹ Kerékgyártó 2000. p. 60.

² Fehér 1991. p. 144.

³ Fehér 1991. p. 144-145.

⁴ Fehér 1991. p. 145.

ahogy az ember belehelyezte a végtelen térbe a szobor tömegét, úgy helyezte el magát is a világ rendszerében.¹ A tér szobrászi értelmezésének alapja a szobor. Általánosabb értelemben a szobor egy tárgy, egy műtárgy, de speciálisabb esetben szobor vagy szobrászi elem lehet maga a tér is. Mivel a XX. századi művészet és vele a kritikai tevékenység egyik célja és eredménye a különböző művészeti kategóriák határainak minél szélesebb kiterjesztése, ennek következménye lett, hogy „egy kulturális fogalom tetszés szerint tágítható, s ekképpen csaknem mindent magába foglalhat”² Mindkét esetben a tér szabályait és rendjét a szobor szellemi tartalma és ennek formai kivetülése szabja meg. Szobor és tér viszonya e rend logikáján keresztül mérhető fel. „Amennyiben a mű mű, elrendezi a tágasságot. Az elrendezés itt főként azt jelenti: a nyíltság előtti tér szabaddá tétele és e szabad tér önmaga összefüggésében való berendezése. Ez a berendezés abból kel életre, ahogyan az említett módon művet emelünk. A mű műként egy világot állít fel.”³ Minden térértelmezés a világ értelmének egy képe, ezért minden tér a világ egy értelmes darabja.

Mivel a szobor és a tér kapcsolatát döntő mértékben befolyásolja a szobor, ezért a szobor történeti megítélésének lényegi változása a XIX. század végén, XX. század elején kulcsfontosságú. Rosalind E. Krauss *A szobrászat kiterjesztett tere*⁴ című írásában mutat rá, hogy a szobrok kompozíciós hibái, a felállítás és elhelyezés körüli bizonytalanságok és az a tény, hogy a szobrász a szobor megalkotásához gyakran töle idegen – irodalmi, verbális – eszközt hív segítségül, rámutat, hogy a szobrászi tér és tömeg kapcsolata megbomlott, melyből következhet, hogy megingott az ember szilárdnak hitt helye a világban. E változást megelőzően „a szobor logikája elválaszthatatlan (volt,) az emlékmű logikájától. E logikának köszönhetően a szobor emlékeztető reprezentáció. Meghatározott helyén áll és szimbolikus nyelven beszél e hely jelentéséről vagy használatáról. (...) (Ezen művek) mivel a reprezentáció és a jelzés logikája szerint működnek, a szobrok többnyire figuratívok és magasba nyúlók, talapzatuk fontos része az együttesnek, hiszen ez teremt kapcsolatot a valóságos helyszín és a reprezentált jel között.”⁵ Az európai kultúrában a társadalmi lét vagy élet meghatározói voltak a szoborhelyek, melyek szinte kizárólagosan urbánus tereken lettek kijelölve. E térrendszerek kereteit az építészet biztosította, melyek következménye volt a különböző művészeti ágak – így a szobrászat és az építészet – szimbiózisa.

¹ Lásd Nagy 1985. p. 848.

² Krauss 1999. p. 96.

³ Heidegger 1988. p. 73

⁴ Lásd Krauss 1999.

⁵ Krauss 1999. p. 99.

A XIX. század – XX. század fordulóján, a mai értelemben vett modern művészet kezdetén a szobrászat átlépte az emlékmű logikájának küszöbét, melynek következménye a helyszín abszolút elvesztése lett. Ez azt jelenti, hogy a műalkotás a hely azon elvesztéséhez kapcsolódik, mely „megteremti az emlékmű absztrakcióját, az emlékművet, mint funkcionálisan hely nélküli és nagyrészt önmagára utaló pusztá jelet vagy alapzatot. A modernista szobor e két jellegzetessége az, ami státusát, s ekképpen jelentését és funkcióját is, lényegét tekintve nomádként határozza meg. A szobor az alap fetiszizálása révén a lenti régiók felé irányul, bekebelezi saját talapzatát és elmozdul valóságos helyéről; anyagi alkotóelemeinek vagy megépítési folyamatának reprezentálása révén pedig saját autonómiáját nyilvánítja ki.”¹

A modern szobor ezzel szemben egyfajta idealista tér feltárására vállalkozott, olyan terület feltérképezésére, mely el van vágva az időbeli vagy térbeli reprezentáció formáitól. Így Rosalind E. Krauss véleménye, hogy a szobor egyfajta kategorikus senkiföldjén landol: az épületen elhelyezett vagy épület előtt lévő valami, de maga nem a táj. Vagyis a szobor megszűnt pozitív entitás lenni, és ez a kategória a „nem-táj” és a „nem-építészet” összeadásából jön létre. E fogalmak az épített és a nem épített, a kulturális és a természeti, vagyis azon két pólus szigorú szembenállását fejezik ki, melyek között a modern szobrászat ingadozni látszik. Ez olyan szituációt teremt, melyben a művészi gyakorlat egy sor kulturális fogalom logikai műveleteinek vonatkozásában határozódik meg, ahol a szobor, vagy a szobor mellett tetszőleges médium is – fénykép, könyv, falra rajzolt vonalak, tükrök... stb. – felhasználható. Ekképpen e „terület kiterjesztett, mégis véges számú egymással érintkező – elfoglalandó és kiaknázandó – pozíciót kínál egy-egy művész számára, s egyszersmind olyan műformát, melyet nem egy konkrét médium lehetőségfeltételei szabnak ki. A fent jelzett struktúrából kitűnik, hogy a tér posztmodern gyakorlatban megjelenő logikája, több, nem valamely adott médium meghatározása köré szerveződik, már ami az anyagát, vagy éppen anyagszemléletét illeti. Inkább olyan fogalmak univerzuma révén ölt formát, melyeket szembenállónak érzünk az adott kulturális szituációban. (...) Ebből az következik, hogy az adott logikai tér által generált pozíciók bármelyikében különféle médiumok alkalmazhatók. Továbbá az, hogy minden egyes művész sorra elfoglalhat minden egyes pozíciót. Mint ahogy az is elmondható, hogy magán a szobrászat (...) lehetőségein belül a legátütőbb művek nagy részének felépítése és tartalma a logikai teret tükrözi (...) vissza.”²

¹ Krauss 1999. p. 99-100.

² Krauss 1999. p. 104-105.

Az egy szituációban, látszólag tetszőlegesen alkalmazot nagy számú médiumok olyan többletegűséget és áthatásokat eredményeztek, hogy az utóbbi évtizedek művészi produktumai megkérdőjelezték az egy műformában való alkalmazhatóságukat. Ebből kifolyólag Rosalind E. Krauss gondolatmenetéből is következik az az állapot, hogy a különböző műformák és műfajok közötti határok elmosódásával olyan széleskörű és mérhetetlenül szabad eszközválasztékkal rendelkező kortárs művészet alakult ki, ahol a klasszikus értelemben használt műfaji meghatározások – mint például a szobrászat vagy a festészet – olyan műfaji keretté válnak, melyek akadályozák az alkotói intenció kiteljesedését. „Amikor olyan szavakat használunk, mint festészet vagy szobrászat, akkor ezek az egész tradíciót hordozzák magukban és ennek az örökségnek következetes elfogadását sejtetik, ezzel a határok kijelölésének feladatát a művészre hárítják, aki ezért nem képes önnönmaga határain túlmutató művészetet alkotni.”¹

Visszatérve a szobor, illetve forma és tér kapcsolatának vizsgálatára, ez azért is okozhat nehézségeket, mert a természeti és absztrakt jelenségek, illetve fogalmak értelmezése a másik figyelmen kívül hagyásával bizonyos szempontok szerint szükséges, más alkalmakkor viszont nem logikus. Például a forma térre történő hatása esetében elengedhetetlen alapszempon az a természeti illetve fizikai jelenség, mely során a forma belső anyagszerkezete peremzónára és magzónára oszlik, ami befolyással lehet a tér részecskeelrendeződésére is. Fordított esetben viszont a tér részecskerendszerére a szobor vagy bármely más forma mellett megszámlálhatatlan számú természeti jelenség, mozgás befolyással bír, melyeknek hatékonysága és ezáltal szerepe nagyobb. Ebből kifolyólag a térnek a formára történő hatásának vizsgálatakor bizonyos természeti jelenségektől jobb eltekinteni, mivel azonban nincs abszolút tér, a szobor és a formák, testek és ezek belső energiái mellett nélkülözhetetlen a fény és ennek energiája. A tér fény-árnyék rendszer nélkül értelmezhetetlen, mert fény nélkül, a tökéletes fénytelenségben, a tér határai megszűnnek, beleolvad a felfoghatatlan világmindenségbe és a részecskehalmazokat csak elemi sűrűségük által, lehetne definiálni. A fény azért is fontos, mert időben változó jelenség, ebből kifolyólag a tér karakterjegyei is váltakoznak. Kötött viszont a tér formaszervezete, mely igazodási alapot nyújt még ebben a változó rendszerben is.

A szobor a térnek egy részét elfoglalja, ezért szemlélése során értelemszerűen a tér egy nagyobb szeletét igényli magának. A szobor így kivetített aurája nem jelent fizikai elválasztást, mert a lehatárolás pusztán fikatív. Az aura a valóságos térrel elválaszthatatlan kapcsolatban áll, mert rendszere a szobor által elfoglalt tér

¹ LeWitt 1969. idézi Aknai 2001. p. 323.

struktúrájából és a szemlélése során igényelt tér méretéből épül fel. Ebből következően nem a valóságos tér, hanem a szobor saját struktúrája révén automatikusan kialakult térszelet mérete a fontos. Azonban minden térnek – logikájából következően – van egy befogadási tűréshatára, mely meghatározza, hogy a műtárgyból milyen, mekkora és mennyi az, mely megfelel, és mely által létrejöhet a tér és a mű (vagy művek) szimbiózisa. Mivel nem csak szobornak, hanem önmagában véve a térnek is van funkciója, emlékeztető szerepe, ezért vannak olyan terek, melyek műegyüttesükkel globálisan csak használatuk során telítődnek. Ezeket nevezhetjük *befogadó térnek* (például Bernini: Szt. Péter székesegyház előtti tér). Ha van befogadó tér, akkor léteznie kell ennek poláris ellentettjének, vagyis a *kirekesztő térnek* is. Természetéből kifolyólag ilyen térre konkrét művészettörténeti példát találni kicsit nehézkes – hiszen ki az, aki egy ilyen térre igényt tart és finanszíroz -, ám ha egy város archív dokumentumaival összevetjük tereinek jelenlegi esztétikai állapotát – ha nem is egy alkotó önálló szellemi termékeként, de az emberiség „fejlődésével” együtt járó erőltetett urbanizáció közvetett eredményeként – számos példára akadhatunk. Az építészet és a tér kapcsolata esetében érdekes szempont még, hogy megkülönböztethetünk határoló és közeg teret. Az előbbinél szinte ránehezedik a formákra a tér, kiterjedésének szigorú korlátokat szab, és ezért – a tömegek minden irányba megtört folytonosságához hasonlóan – mozdulatlan benyomást kelt. A másik esetben a tömegek terjeszkedése előtt a tér szabadon kitárul, hagyja magát elárasztani a tömegek domborulatainak burjánzásától, hogy azok maguk bontakozzanak ki benne kedvükre. Így a dinamikus tömegek által a tér is maga lesz a mozgás.

III. FEJEZET

A létező mű

3.1. Az idő

Az idő megragadása és megértése, mely nagymértékben meghatározza az ember mindennapjait – mellyel szinte minden pillanatban szembesülünk, ám kézzel foghatóvá tenni nem tudunk – mindig is különösen izgatta az emberi képzeletet. Arra a kérdésre, hogy mi az idő rendkívül nehéz definiált választ adni, hiszen több kérdés is felmerülhet az idővel kapcsolatban. Független-e az idő fogalma az embertől, csak a természetben lefolyó jelenségek sajátossága vagy az emberi lét legbensőbb jellemzője? Mivel az ember az idő múlását tapasztalati úton fedezte fel először, hogyan történt e felismerés? Miért fontos az ember számára kezdetektől fogva, hogy időmérő eszközöket készítsen? Az óra lenne az a szerkezet, melyben tárgyiasul az idő? Ezáltal szeretne az ember rendelkezni az idő felett és egyáltalán rendelkezhetünk-e felette? Mérhető-e a homogén idő, ha ugyan létezik? Van-e abszolút idő? Mit jelent az idő a tudomány, a filozófia és a tapasztalataira támaszkodó ember számára?

E kérdések tárgyalása mit sem ér, ha az ember nem éli meg az idő fogalmát, hiszen „a térhez hasonlóan az idő is semmi, ha meg nem élük.”¹ Heisenberg fogalmazta meg egy baráti beszélgetésen: „ahhoz, hogy tudjam, mi az »idő«, még nem kéne fizikát tanulni, elvégre minden egyes gondolatunk és tettünk eleve feltételez egy bizonyos naiv időfogalmat. Talán úgy is mondhatnám: gondolkodásunk azon a tényen alapul, hogy ez az időfogalom helytálló, nyugodtan operálhatunk vele.”² Az őskori ember életének ilyen szintű tapasztalati megélése rendkívül fontos lépés volt az idő fogalmának meghatározása felé, mert e megélést lehetővé tevő megfigyelések a természeti változások észlelésén alapulnak. A változások időbenisége történetiséget feltételez. Annak a felismerése, hogy minden, ami időben zajlik, annak története van, az első gondolati visszaigazolás létünkre, hiszen aminek története van, annak története lényegében azonos létezésével. Fülep Lajos hangsúlyozta több ízben: „minden úgy *van*, ahogy *történik*. Ami úgy „van”, hogy nem történik, az nem reális tényező, hanem *Gedankending*.”³ Heidegger az ember az időben történő változásának megfigyelésének

¹ Focillon 1982. p. 85.

² Heisenberg 1975. p. 48.

³ Németh 1992. p. 197.

jelentőségét abban látja, hogy „az idővel mindenekelőtt a változó létezőkben találkozunk, abban, ami változó módon létezik.”¹ Az emberiség történetében az ember először az évszakok ritmikus változásaival találkozhatott a természetben, melynél rájött, hogy bizonyos kronológián alapul az idő szerveződése, akárcsak saját élete. Nem volt elég tehát tudomásul venni, hogy a jelenségek egymást követik: fel kellett ismerni, hogy bizonyos intervallumokkal követik egymást. Tapasztalni azt, hogy az emberi lét igen szorosan összefügg a természetben lejátszódó időbeni változásokkal, óhatatlanul rávilágít az ember kötöttségére a külvilághoz. Mivel a külvilág időben állandóan változik és a változás iránya az ember számára kiszámíthatatlan, így a változás, vagy inkább a változás lényegi eleme, az idő, állandóan fenyegeti az ember létét, aminek az ember – értelemmel bírva – tudatában van.

Ahhoz, hogy az ember magától elkülönítse a külvilágot és ennek a világnak a történéseit, eseményeit megfigyelhesse, szüksége volt egy fix pontra, melyet állandónak tekinthetett. Mezei Árpád *Építésetelméleti könyvecskéjében*² fejti ki, hogy ez a fix pont az ősember mindennapi életében a barlang volt. Fontos hangsúlyozni, hogy ez a hely az ember életének mindennapjaira kihatott, hiszen nem csak itt talált menedékre, de a mindennapos vadász és gyűjtögető utakon innen indult és ide tért vissza. Ez alapján határozta meg nemcsak időbeni, de helybeli elhelyezkedését az általa ismert világban. Életének minden szegmensét a barlang, mint legfőbb etalon határozta meg. A szemléletnek ez a biztos kiindulópontja teszi lehetővé az állandóság fogalmának kialakulását a természeti változásokkal szemben. Ez a különválasztás engedi meg az ember számára, hogy kívülről szemlélje az események váltakozását, melynek során szabályszerűséget figyel meg a természetben, ami alapján kialakul az évszakok váltakozásának és végül az évnek a meghatározása. Ez a váltakozás azonban lényegi átalakulással történik, hiszen az évszakok minőségileg különböznek, vagyis e folyamat nem homogén közegben folyik. Az absztrakt idő fogalmának kialakulásához – mely a tudomány számára alapfontosságú – elengedhetetlen volt megállapítani, hogy az idő menete egyenletes – vagyis hogy az idő egyenletesen múlik – és hogy így valamilyen homogenitást mutat. Fontos lépés volt tehát az, ahogy az ember kialakította az absztrakt idő fogalmát a valóság folyamataiból. Mezei Árpád szerint ennek kialakításához a valóság történéseinek homogenizálása szükséges, ami pedig a statisztikai valóság szemlélet kialakításával történhet meg. Mezei három főbb statisztikai szemléletet különböztetett meg. Az első csak megállapítja, hogy a középérték közül

¹ Heidegger 1992. p. 30.

² Lásd Mezei 1996.

helyezkedik el a jelenségek jelentős része; a második szerint a dolgokban van egy középpont felé törekvés, vagyis a valóság jelenségei határozottan törekszenek rá, hogy az átlagértéket vegyék fel; végül a harmadik szerint az emberi értelem tulajdonsága az, hogy statisztikusan szemléli a jelenségeket, tehát a valóság átlagos képét állítja elő, miután az eltéréseket lehetőség szerint figyelmen kívül hagyta. A statisztikai valóság szemlélet kialakulása nem csak a külvilág változásainak, hanem az ember életének belső aspektusainak vizsgálatához is nagy jelentőséggel bírnak, mert „az idő rendje (...) a szervezet belső folyamatainak és a környezet történéseinek, szabályszerűségeinek a nyomása alatt alakul ki.”¹

A tapasztalati megfigyelés mellett a tudomány és a vallás megszületésével az embert már nem elégítette ki az a tény, hogy létezik a világ, hanem felmerült benne az a kérdés is, hogy *mióta és meddig van?* A vallások és néphitek a teremtéstörténet különböző lehetőségeit alkották meg, ahol az idő kezdetét a világ megszületésének, míg végét a világ elpusztulásának időpontjához kötötték. Az idő fogalma szorosan kötődött, azonosult a világ létezésének kérdéséhez.² A keresztény világban Szent Ágoston mutatott először rá arra, hogy nincs értelme az idő fogalmának a világegyetem keletkezése előtt, mert az Isten által teremtet világegyetem sajátosága az idő, mely nem létezett a világegyetem létrejötte előtt.³ Meglepő módon az idő kezdetéről a modern tudomány sem tud határozottabb választ adni. Amióta bebizonyosodott, hogy a világegyetem tágul, a világ keletkezését a Nagy Bummal magyarázzák. Az idő megítélésének kapcsán csak annyi a bizonyos, hogy az idő, a Nagy Bumm pillanatában kezdődött, illetve pontosabban ettől a pillanattól kezdve van, míg az ennél korábbi időpontok teljesen határozatlanok, s bár „ha lettek volna is események a Nagy Bumm előtt, akkor sem használhatnánk őket a későbbiekben történendők megjósolására, mivel az előrejelzés lehetősége törést szenved a Nagy Bummnál. (...) Ha csak azt tudjuk, ami a Nagy Bumm óta történt, nem állapíthatjuk meg, hogy mi történt azelőtt, (mert) a Nagy Bumm előtt történtek semmiféle befolyást sem gyakorolhatnak ránk, tehát nem képezhetik részét a világegyetem tudományos modelljének. Ezeket tehát ki kell zárunk a modellből, és azt kell mondanunk, hogy az idő kezdete a Nagy Bumm pillanata volt.”⁴ Az idő végének illetve a világ pusztulásának (Nagy Zutty) tudományos magyarázatakor fontos leszögezni, hogy a tudomány törvényei az idő előre- és visszafelé mutató irányait nem különböztették meg. Hawking rámutat, hogy mégis legalább három időirány

¹ Mezei 1996. p. 27.

² Lásd Eliade 1993. és 1999.

³ Lásd Hawking 1989. p. 18.

⁴ Hawking 1989. p. 56.

létezik, amelyek megkülönböztetik a múltat a jövőtől. A termodinamika által megszabott irány esetében a rendezetlenség nő és nem csökken, a pszichológiai irány esetében a múltra és nem a jövőre emlékezünk, végül a kozmológiai irány arrafelé mutat, amerre a világegyetem tágul, nem pedig zsugorodik. A tudomány megállapítása szerint a termodinamikai és a kozmológiai idő iránya egyfelé mutat, másként fogalmazva a rendezetlenség ugyanabban az irányban nő, mint amerre a világegyetem tágul. Ennek oka az, hogy mi a táguló és nem az összehúzódó szakaszban élünk, amire magyarázat, hogy az értelmes lények létezéséhez elengedhetetlen, hogy a termodinamikai irány egyértelmű legyen. Az értelmes lényeknek az életben maradáshoz ételt kell fogyasztaniuk, mely az energia rendezett formája; mivel az elfogyasztott táplálék hővé alakul, az az energia rendezetlen formája. Így tehát a világegyetem összehúzódásának időszakában nem nyílik tér az értelmes élet számára.¹

A kérdés az, hogy az idő vége mely eseményhez köthető? Ha az idő fogalma csak az ember létével nyer értelmet, akkor az idő léte az ember lététől függ. Jelen pillanatban az ember létének – önmagát leszámítva – két esemény biztosan határt szab. Az egyik a naprendszerünk pusztulása, a másik, amikor a világegyetem összehúzódásának időszakába lép. Bár mindkét esemény távoli – különösen az ember által valóban megélt időtartamhoz viszonyítva – úgy tűnik valóban egyszer mindennek vége lesz. Bármennyire is kiváló túlélőnek vagy az evolúció győztesének mondható az ember – ami egyébként sem oly biztos, hiszen az evolúciós folyamatoknak ma sincs vége – minden bizonnyal ismét lesz a világegyetemnek olyan időszaka, ahol a dolgok az ember nélkül is folynak majd a maguk medrében. Talán a legfontosabb különbség az a többi kipusztult s még létező élőlényhez képest, hogy az ember az első értelmes lény a földön, mely szembesült saját idejének végességével és ez nagyban megnövelheti esetleg majd a túlélésért folyó küzdelembe vetett energiáit.

Az emberi képzeletet nemcsak az idő kezdete és végessége – vagy a világegyetem kialakulása és lehetséges pusztulása – izgatta, hanem az idő, mint *fogalom definiálása és működésének megértése* is. A XX. század kezdetéig az abszolút idő fogalma volt elfogadott. Minden esemény ez alapján egyedileg felcímkézhető egy „időnek” nevezett számmal, és két esemény között azonos időnek kell eltelnie, bármely jól működő óra alapján mérjük is az időt. A fizikában ennek az alapjait Newton rakta le, ahol a tér és az idő egymástól teljesen független kiterjedések. A tér időn kívül áll, az idő teljesen téri kiterjedés nélkül való. 1915 előtt az időt és a teret stabilan felépült arénának tekintették, ahol az események lejátszódhatnak, de amelyet nem befolyásolnak a benne történetek.

¹ Lásd Hawking 1989. p. 155-156.

„Testek mozogtak, erők vonzottak és taszítottak, az idő és tér azonban közömbösen, változatlanul hömpölygött tova. Természetesnek számított a föltételezés, hogy az idő és a tér a végtelenbe tart.”¹ Azonban a múlt század elejére tehető az a felismerés, hogy a fény sebessége minden megfigyelő számára azonos, tekintet nélkül mozgási állapotukra. Ez vezetett el a relativitáselmülethez, ahol el kellett vetni az abszolút idő fogalmát. Newton elmélete alapján, ha egy fényimpulzus útját különböző megfigyelők követnék egyik pontból a másikba, az út időtartamának tekintetében egyetértének – mivel az idő ez esetben abszolút –, de nem biztos, hogy egyetértének a fény útjának hosszát illetően, mert itt a tér nem abszolút. Ezáltal a fény sebessége nem más, mint az egységnyi idő alatt megtett úttal, ezért a különböző megfigyelők más-más fénysebességet mérnének. A relativitáselmélet értelmében azonban azonos sebességet kell észlelnie minden egyes megfigyelőnek, de eltérő úthosszt, ezért az időtartamot is eltérő hosszúságúnak mérnék. Így az idő a fénysebesség reciprokának – melyet azonosnak talál mindenki – és a megtett útnak – amit azonban nem találnak feltétlenül azonosnak – a szorzata.² Ebből következik, hogy nem szükségképpen egyforma a különböző megfigyelők által használt teljesen egyforma órák járása, mert minden megfigyelő számára a saját órája szerint telik az idő, nem egyeznek meg szükségszerűen más-más személyek órái. Az idő tehát viszonylagos, relatív fogalommá vált, minden megfigyelő számára más mérték szerint múlik az idő, függően attól, hogy ki méri azt, mert az óra más időt mutat a mozgó, és mást a nyugalomban levő vonatkoztatási rendszerben: a relativitás leszámolt az abszolút idő koncepciójával!

Az általános relativitáselmélet egy másik fontos megállapítása, hogy az idő látszólag lassabban telik egy olyan hatalmas tömeg közelében, mint a Föld. Összefüggés áll fenn ugyanis a fény energiája és frekvenciája között: minél nagyobb a sugár energiája, annál nagyobb a frekvenciája, mert ahogyan a fény felfelé tör a Föld gravitációs terében, energiát veszít, azaz a frekvenciája csökken. Ez kísérletileg is igazolható, ha egy víztorony alján és tetején két nagyon pontos órát helyezünk el. A relativitáselmélet állításait igazolva a Földhöz közelebbi, alsó óra lassabban járt. Ez a felismerés az űrkutatás terén különösen fontos jelentőségre tett szert, a műholdakról sugárzott jelekre alapozó, nagypontosságú navigációs rendszerek használata miatt. A tömegvonzás időre történő hatásának egyik plasztikus prezentálása az ikerparadoxon példa, melynek lényege, hogy két ikerpár egyik tagja a hegytetőn, míg a másik a tengerszint szintjén éli le életét. Mivel az első iker gyorsabban öregedne, mint a

¹ *Hawking 1989. p. 43.*

² *Lásd Hawking 1989. p. 31.*

második, ha ismét találkoznának, már nem volnának egyidősek. Ez esetben a korkülönbség igen csekély volna, ám lényegesen megnőne, ha egyikük hosszú űrutazást tenne egy közel fénysebességgel száguldó űrhajóban. Visszatérése után sokkal fiatalabb lenne, mint a Földön maradó testvére. A csillag gravitációs tere hatására ugyanis a felszínen tartózkodó személy számára másként telik az idő, mint az űrbeli megfigyelő számára.¹

A relativitáselmélet kísérletet tesz tér és idő összekapcsolására, az idő, mint a tér negyedik dimenziója jelenik meg. Itt a tér és az idő dinamikus mennyiségekké válnak, ahol „egy test elmozdulása, egy erő hatása megváltoztatja a tér és idő görbületét – és megfordítva, téridő szerkezete befolyásolja a testek mozgását és az erők hatását. A tér és idő nem csupán befolyásolja az eseményeket: őket is befolyásolja minden, ami a világegyetemben történik. Ahogy nem beszélhetünk a világegyetem eseményeiről a térre és időre utalás nélkül, ugyanúgy értelmetlen volna az általános relativitáselmélet szerint, ha térről és időről beszélnénk a világegyetem határain kívül.”² A relativitáselmélet térről és időről szerzett új ismeretei alapvetően megváltoztatták a lényegében változatlan, öröktől fogva létező, örökké fennmaradó világmindenségről alkotott elképzeléseket, melynek helyébe a dinamikus, táguló univerzum képe lépett, ami az elmélet szerint véges hosszú idővel ezelőtt keletkezett és a véges távoli jövőben el is pusztulhat.

Einstein relativitáselmélete a tudomány mellett a filozófiára is jelentős hatást gyakorolt. Ezáltal a filozófia szemszögéből is kijelenthető az időről – a tér mellett –, hogy az idő semmi. „Az idő csupán a benne lejátszódó események következtében áll fenn. Nincs abszolút idő, sem pedig abszolút egyidejűség.”³ Az idő létünk egyik bizonyossága. A lét és az idő viszonyát nem vizsgálhatjuk önmagában, mert az időt definiálni a mozgással lehet. „Az idő a mozgás számítható mértéke az előbbhöz és az utóbbhoz képest.”⁴ Ezt a definíciót finomította később Locke, amikor azt állította, hogy az idő nem szükségképpen csak a mozgás mértéke, hanem „bármely idea konstans periodikus megjelenése”⁵. (E szerint, például ha a nap nem mozogna, csak a fényessége változna ritmikusan, ez is tökéletesen alkalmas lenne arra, hogy az idő mértékének paramétere legyen.) E felismerés jelentősége többek közt abban áll, hogy Locke az idő meghatározásánál a mozgás mellett a változás fogalmát is megjelölte. Ez a fogalom

¹ Lásd Hawking 1989. p. 42-43.

² Hawking 1989. p. 43.

³ Heidegger 1992. p. 30.

⁴ Eco 1998. p. 10.

⁵ Eco 1998. p. 10.

aztán Heidegger a marburgi teológiai egyetemen 1924-ben elhangzott előadásán kap újbóli értelmet: „az idővel mindenekelőtt a változó létezőkben találkozunk, abban, ami változó módon létezik. A változás az időben történik.”¹ Az időt az állapotok egymásutániségának pontos mértékeként foghatjuk fel, melyet Szent Ágoston így fogalmaz meg: „ex multis praetereuntibus motibus”: „sok mozzanat, amely túlhalad rajtunk, elhagy bennünket”². (Szent Ágoston az idővel kapcsolatos elmélkedései Umberto Eco szerint az egész filozófiai hagyomány legmodernebb, legpontosabb megvilágító erejű teljesítményei közé tartoznak.) E mozzanatok folyamata múlt idővé válik, ezért Szent Ágoston szerint, miközben az örökkévalóságban minden jelen van, az időben mind a múlt, mind a jövő a jelenből áramlik ki. Hogyan létezhet tehát a múlt és a jövő, ha a múlt már nincs, a jövő pedig még nincs? E szerint az örök jelenben élénk. Az örök jelen viszont, maga volna az örökkévalóság, nem pedig az idő.³ Ez a gondolat Heideggernél is visszaköszön: „akkor az időt máris jelenként értjük, a múltat többé-már-nem-jelenként, a jövőt meghatározatlan még-nem-jelenként: a múlt visszahozhatatlan, a jövő pedig meghatározhatatlan.”⁴ Az idő múlt-jelen-jövőre és e fogalmak határainak meghatározása a metrikus időmérés szempontjából oda vezet, hogy minden olyan kísérlet, mely a mérhető egységek fogalomrendszerébe próbálja definiálni az időt, összeomlik. Ezt már Szent Ágoston kimondja, amikor megpróbálja meghatározni a jelen másodperc hosszát és rájön, hogy még a másodperc is a végtelenségig tovább lehet osztani még rövidebb darabokra, ha pedig a felfogható legrövidebb időegységig osztjuk, az olyan gyorsan térne át a jövőből a múltba, hogy egyáltalán nem lenne kiterjedése: „nullum habet spatium”.⁵ Hartmann szerint „a világot szakítjuk szét, ha az idő lényegét az egyidejűleg lezajló folyamatok sokaságára hasítjuk. Az idő éppen az, ami minden reálist összeköt, minden reálisban közös. Az idő egységétől függ a világ egysége.”⁶ E gondolat továbbvitelét jelenti Heideggernél, amikor megjelölte az egyneműsítés fogalmát, mely „az időnek a térhez, az abszolút értelemben vett jelenléthez való hozzáidomítása; az a törekvés, hogy minden időt kiűzzünk önmagából s egy jelenbe tömörítsük.”⁷ Az abszolút értelemben vett jelenlét maga az ittlét, melyet Heidegger az idővel, az időiséggel azonosít, mert az ittlét az én mindenkorisága, ami jövőbe nyúló mindenkoriság, mert előrefut a bizonyos, ám meghatározatlan elmúláshoz. „Ebben az

¹ Heidegger 1992. p. 30.

² Eco 1998. p. 11.

³ Lásd Eco 1998. p. 11-12.

⁴ Heidegger 1992. p. 46.

⁵ Eco 1998. p. 12.

⁶ Hartmann 1972. p. 357.

⁷ Heidegger 1992. p. 46-47.

előrefutásban vagyok voltaképpen – autentikusan az idő – így van időm.”¹ Bár Hartmann nyomatékosan hangsúlyozza az idő objektív felfogását illetően a reális idő és a szemléleti idő kettősségét,² Heidegger e kijelentésében a személyesen megélt időt, a személyes időt is az objektív időfelfogás mértékeként határozza meg, még ha a megélés kétségtelen szubjektív is, de az elmúlás bizonyossága hitelesítheti erre. Hasonló következtetésre jutott Szent Ágoston is, amikor az égi mozgásokhoz kötött idő hipotézisével szemben, azt a lehetőséget állítja fel, hogy az idő nem más, mint a lélek egy kiterjedése vagy kiterjedő mozgása. Ezáltal Szent Ágoston a metrikus mértékkel szemben megfogalmaz ellentétes fogalomként egy nem metrikus mértéket is, melyet az emlékezetünkbe helyez: „az idő igazi mértéke belső mérték”.³

Az idő kérdésekor a művészettörténetben elsősorban a *történeti idő* problémaköréről van szó. Ez sem a fizikai, sem a pszichológiai idővel nem azonos, annak ellenére, hogy analógiák tapasztalhatóak, ám ezek alapvetően metaforikus összevetések. Németh Lajos szerint „az eltérés mindenekelőtt az egyidejűség kategóriájának különböző értelmezésében mutatkozik meg. A fizika világában a szimultaneitás a téri dimenzió bekapcsolása az idő dimenziójába. A sajátos történelmi, kulturális dimenzió rokon ugyan valamiképp a fizika tér-idő kontinuum elvével, de nem egyszerűen analógiája.”⁴ A tér és az idő többszörösen meghatározott viszonyrendszer, amelyben Németh Lajos művészetfilozófiája szerint⁵ a történelmi idő adott szakaszában a történelmi tér adott darabját, vagy megfordítva egy történetileg adott térszeletben a történelmi idő adott szakaszát veheti szemügyre és analizálhatja a művészettörténet. E koordináták mellett nem szabad azonban megfeledkezni a földrajzi hely meghatározásáról, hiszen az egyidejűségben belül a természeti és a történelmi egyidejűség ellentmondásával mindig számolni kell. Németh történetileg irrevelánsnak tartja az azonos időben, de földrajzilag különböző helyen alkotott műveket összekötő természeti egyidejűséget, ami például egy 1530 körül alkotott négerplasztika és Michelangelo művészete között fennáll. Vagyis az azonos idővallum történetileg darabokra hullik szét, aminek következtében Claudio Guille kijelenti, hogy „a struktúrákat nem az időbeli eseményekhez kell viszonyítani, hanem magukat a struktúrákat kell eseményként tárgyalni. Ebből fakadóan a művészeti periódusokat sem foghatjuk fel blokkyszerű időszakokként, mert egyszerre több periódusban élünk.”⁶ Elkerülhetetlenül

¹ Heidegger 1992. p. 49.

² Lásd Hartmann 1972. p. 20.

³ Eco 1998. p. 12.

⁴ Németh 1992. p. 198.

⁵ Lásd Németh 1973.

⁶ Németh 1973. p. 15.

fontos szempont tehát a művészettörténetben az egymásra épülő és párhuzamosan egymás mellett több rétegben fennálló időbeni periódusok viszonya és kapcsolata. E szempont alapján jegyezte meg Fülep Lajos a görög művészettel kapcsolatban, hogy „a művészet mindig célnál van, befejezett és tökéletes. A VI. század görög művészete tökéletes és befejezett az V. század nélkül; az V. századé mindent elmond, amit akar, és esztétikailag tökéletesen érthető a VI. századé nélkül. De nem érthető historailag: elődök nélkül – csoda; s ha mit sem ismernénk elődeiből, akkor is tudnám, hogy voltak. Sőt, azt mondhatnám, ami előbb volt, a VI. század művészete sem érthető a később jött, az V. század művészete nélkül annyira, mint vele együtt, mert hogy az előbbi egészen olyan, amilyen, annak oka, hogy már a következő is – in potentia – benne van.”¹ Ezért a művészettörténetet nehezen lehet azonosítani a fejlődés fogalmával,² főként olyan összefüggésben, ahogy azt például az evolúcióelmélet használta, mert általában minden fejlődés igen összetett, a művészettörténet esetében ez önmagában mégsem jelent minőségi kategóriát. Nem mondhatjuk azt, hogy jobb, vagy szebb, vagy kifinomultabb az V. század görög művészete a VI. századinál, csak azért, mert az egyikből következett a másik. Ráadásul a történelmi távlatok miatt e jelenségekről csak igen megközelítő képet alakíthatunk ki, mert e kérdések bonyolultságán túl számolnunk kell az időperspektíva sajátos törvényszerűségeivel, mely az idő haladtával egyenes arányban érvényesül. Ugyanis ennek következtében a távoli múlt fázisai egymásba olvadnak, esetenként megkülönböztethetetlené válnak.

3.2. Alkotás: a teremtés víziója?

A teremtés alapja a *lét* léte, hogy legyen arra mód, hogy valaki, valahol, valamit, valahogyan létrehozzon. A lét nélkül ez elképzelhetetlen. A létnek időbeli és térbeli kiterjedése van. Nem lehet a létet tapasztalni e két fogalom által megszabott koordináták nélkül, mivel a lét levést feltételez, az pedig történést. A történés alapja a mozgás. Nemcsak fizikai értelemben vett hely- vagy helyzetváltoztatás, hanem információáramlás is, aminek a jelentős része szellemi mozgás. E mozgás és történés időben zajlik, megfelelő térbeli keretek között. A lét az idő és a tér által nyer tehát meghatározást, pedig a lét nem valami dolog, így nem lehet az időben, mert az időt az által határozhatjuk meg, hogy azt mondjuk: minden dolognak megvan a maga ideje. Ha a lét dolog lenne, akkor valami létezőként kellene felismernünk, ami azért van az

¹ Lásd Fülep 1923. p. 33. idézi Német 1973. p. 86.

² Lásd Gombrich 1987.

időben, mert keletkezik és elmúlik: idővel elmúlik. „Az idő maga múlik el. Ám amennyiben állandóan elmúlik, mégiscsak megmarad, mint idő. Megmaradni pedig annyit tesz, mint nem eltűnni, azaz jelen lenni. (A létet a filozófia a legkorábbi időktől fogva jelenként [Anwensen] fogta föl.) Így tehát az idő valamely lét által határozódik meg. Ha az időt valamilyen lét határozza meg, akkor hogyan határozhatja meg a létet az idő? Az idő elmúlásának állandóságából a lét beszél. S ennek ellenére sehol sem találjuk az időt, mint valami létezőt, mint valamely dolgot. A lét nem dolog, s így nem időbeli, s mégis, mint jelenlét, az idő által határozódik meg. Az idő nem dolog, s így nem létező, és mégis a maga állandó elmúlásában megmarad, anélkül hogy ő maga valami időbeli volna – valami időbeli létező. Lét és idő kölcsönösen meghatározza egymást, ám oly módon, hogy sem amazt – a létet – nem lehet időbelinek, sem emezt – az időt – nem lehet létezőnek tartani.”¹

A lét nem feltételezi az *önismeretet*. Nem szükséges, hogy ismerjék önmagukat a létezők. Ám ez egy olyan pont, mely lényegi különbséget tehet létező és létező között. E különbséget az ember ismerte fel önismerete lévén. Lényegében a különbségtévés alapja, hogy az ember saját létét megkülönböztette és kiemelte a körülötte levő világ létéből. A platóni felfogás alapján már a görögök is vallották, hogy a lét ideájából különböző mértékben részesülnek a létezők, vagyis különböző lét-fokozaton állnak. Az élettelen természet áll a legalacsonyabb fokozaton, utánuk a növények, majd az állatok és végül a legmagasabban az ember áll. Érdekes, hogy az isteneket az organikus lét törvényei fölött, kívül képzelték el e rendszeren, a változékony és végzettel szorongatott világon túl. Ezt az alapvető platóni felfogást támasztotta alá Arisztotelész: „a létező (létére tekintettel) többféle módon nyilvánul meg (...) (mert) a lét (...) különböző módokon jut kifejezésre (mint tulajdonság, mint lehetőség és valóság, mint igazság mint a kategóriák sémája).”² Ezek a különböző módok egymásalattiséget és egymásfelettséget feltételeznek a különböző létrétegek között. Nicolai Hartmann szerint, a magasabb rétegnek megvan a maga törvényszerűsége és a magasabb formaelve, amely mindig magába foglalja az alacsonyabb réteg formáit és törvényeit. Az alacsonyabb réteg meghatározói sohasem elegendőek a magasabb réteg kialakításához. Ehhez mindig új, autonóm forma és törvényszerűség szükséges.³ Hartmann ezt a viszonyt, a szerves és szervetlen természet egymásra helyeződésében látja igazolni: „ugyanaz az anyag a maga törvényszerűségeivel magasabb rendűvé formálódik, alakul át az élő formákban. De maga az átformálás autonóm a szervetlen

¹ Fehér 1992. p. 320-321.

² Fehér 1992. p. 17.

³ Lásd Hartmann 1972. p. 82.

törvényekből nem érthető.”¹ A XX. század első felének tudományos eredményei az atomok, a molekulák, az elemi részecskék vizsgálatainak terén – mellyel a mikrofizika (a kvantumelmélet és az ezen alapuló részecskefizika) foglalkozik – lehetővé vált nemcsak a fizikusok, hanem más teoretikusok számára is, hogy e területeken szerzett ismereteket bevonják kutatási területükbe. Így állhatott módjában Hartmann-nak, hogy e rétegek viszonyrendszerét alacsonyabb szinten is vizsgálhassa, hiszen a mikrofizika eljutott az anyag belső tulajdonságait vizsgálva a legmélyebb rétegekig, amikor felfedezték az anyag stabilitásának elvét. Miszerint az azonos szubsztanciák – például azonos szilárd testek – létét az atom stabilitása teszi lehetővé.² Ezáltal jelenthette ki Hartmann, hogy „a fizikai anyagnak, a térbeli mozgásnak, a mechanizmusnak és az energiának a létrétege nem a legalacsonyabb réteg. A kvantitatívna a birodalma még alacsonyabb és elementárisabb réteget alkot alattuk; ez mint olyan még nem realitás, hanem egy alacsonyabb, mintegy hiányos-léttípus, pusztán ideális lét, pusztán lényegiség egzisztencia nélkül.”³

Az önismeret, önmegismerés mellett a különböző létrétegek és az ember közötti lényegi különbség esetében Kierkegaard a történetiséget is megjelölte, amikor kijelentette, hogy „a természet túlságosan absztrakt ahhoz, hogysem szigorúbb értelemben dialektikus legyen az idő vonatkozásában.”⁴ Ezen azt értette, hogy tulajdonképpen értelemben a természetnek nincsen története, mert nincsenek alternatív lehetőségei, nem válhat másmilyenné, mint amilyenné rendeltetett. Az ember az egyetlen olyan jelenség, mely szigorúbb értelemben dialektikus az idő vonatkozásában, amelyből következik, hogy képes felelősséget vállalni önmagáért.

Ahogy a világ létét és benne az emberét próbálta a filozófia különböző lét-rétegek alapján meghatározni és analizálni, úgy Heidegger az önmagáért felelősséget vállaló ember létét vagy a heideggeri meghatározás szerint ittlétének fontosabb alapstruktúráit határozta meg a marburgi teológia szakon tartott *Az idő fogalma* című előadásában. Az ittlétet először *világban-való-létként* jellemzi, mely meghatározása szerint azt jelenti, hogy oly módon lenni a világban, hogy a szemlélődő, kérdezősködő, megfigyelő vagy összehasonlító meghatározás egyik vagy másik módján elidőzni, tenni-venni a világban a világgal. A világban-való-lét egyúttal másokkal való lét is: *egymással-való-lét*, ami annyit tesz, hogy „másokkal megosztani ugyanazt a világot, egymással találkozni,

¹ Hartmann 1972. p. 82.

² Lásd Heisenberg 1975. p. 60.

³ Hartmann 1972. p. 82-83.

⁴ Kierkegaard 1997. p. 102.

egymással lenni az egymással lenni módján.”¹ Amiből nemcsak az következik, hogy egymással lenni a számomra, hanem meglenni mások számára is. Az egymással-való-lét e módja, mely által az ittlétet egymással közösen megosztják: a beszélés, a beszéd. E kommunikáció teljessége: önmagunk kifejezése, valaki mással valamiről folytatott párbeszéd közben. Így az ittlét „a maga világában arról a módról beszél, ahogy világával tesz-vesz, már egyúttal az *ittlét önértelmezése* is”,² ami a jelen valamely önértelmezése, mely mindenkor benne rejlik a beszélgetésben, hogy az ember mindenkor miként érti, minek tekinti magát. A heideggeri gondolatmenet szerint az ittlét, a világban-való-lét egyúttal az *én* ittlétem is, mely olyan létező, amely „én-vagyok”-ként határozza meg önmagát. A beszédben levő mindenkori önértelmezés által „az ittlét *mindenkor a sajátom – és mint sajátom: mindenkori*.”³ Mivel az ittlét, az egymással-való-lét során másokkal vagyok és a mások megint másokkal, így a mindennapiságban átlagosan nem én magam vagyok, sőt tulajdonképpen senki sem önmaga. Mindannyiunkra jellemző, hogy nem vagyunk önmagunk, senkik: egy sem és mégis mindannyian együtt. „Ez a senki, mely minket magunkat a *mindennapiságban* él: 'az-ember'. (...) 'Az-ember' makacs uralma dönt ittlétem lehetőségei felől, s ebből a nivellálásból kiindulva válik lehetségessé az 'én vagyok'. Az a létező, amelyben az 'én vagyok' lehetősége rejlik – ez a létező mint olyan mégis többnyire az a létező, melyet *az-ember* létez.”⁴ Mivel az ittlét önmagára vonatkozó önkifejeződése minden beszédben jelen van, ez az ittlét létének a gondozása, mely a heideggeri gondolatmenetben azt jelenti, hogy az vagyok bizonyos értelemben én magam, s benne játszódik le ittlétem, amivel tennivalóm van, amivel foglalkozom, amihez hivatásom köt. Az ittlét értelmezését Heidegger szerint átlagosan a mindennapiság uralja: „az, amit az ember az ittlétről és az emberi életről áthagyományozott módon tud – az-embertől, a tradíciótól.”⁵

A filozófia számára nem csak az a kérdés elengedhetetlen, hogy milyen viszonyban áll az ember a különböző lét-rétegekkel, vagy hogy az ember életét milyen lét-rétegek mozgatják, befolyásolják, hanem az is, hogy a legfelső lét-réteggel, vagyis az Istennel vagy Istenekkel milyen kapcsolatot feltételez? Az emberek viszonyulását e kérdéshez döntő mértékben befolyásolja világnézetük: hisznek Isten létezésében, vagy sem. A világ dolgainak megfigyelésétől a megértésen át a magyarázatig ez a szempont alapvetően befolyásolja és meghatározza a különböző nézeteket. Ha Isten létét

¹ Heidegger 1992. p. 34.

² Heidegger 1992. p. 35.

³ Heidegger 1992. p. 35.

⁴ Heidegger 1992. p. 35-36.

⁵ Heidegger 1992. p. 35-36.

elfogadjuk, akkor Jacobi véleménye szerint, csak azt érthetjük meg, amit magunk is képesek vagyunk megkonstruálni, s csak azt bizonyíthatjuk, amit valamely magasabb szintű feltevésből le tudunk vezetni. Szerinte ezt nem tehetjük meg, a valóság esetében, mert azt, hogy valami létezik, sem meg nem érthetjük, sem bizonyítani nem tudjuk: hinnünk kell! „Ugyanígy az okozatból az okra történő következtetés is hit dolga, mivel magát az oksági viszonyt is csupán hihetjük, sem bizonyítani, sem megragadni nem tudjuk.”¹ Ha pedig Isten létét tagadjuk, nem az anyag létét helyezzük a hit, a szellem elé, hanem a magasabb lét-rétegek alacsonyabbaktól való függőségi viszonyát valljuk, nem pedig megfordítva. Ezt nevezi Nicolai Hartmann „kategoriális alaptörvény”-nek,² melyet határozottan materialista tendenciának definiált. A materialista világnézet az embert leginkább az örökkévalóság problémája elé állította, mert Isten tagadásával elvetette ezt a közeget. Ennek ellenére sokféle reális létező van, ami elég hosszú tartalommal rendelkezik ahhoz, hogy fölülmúlja a legmerészebb emberi lehetőséget is. Emiatt Hartmann szerint az ember „valójában már nem az örökkévalóságot keresi, hanem csupán a saját szűkre mért létezésén túli fennmaradást a jelenben. (...) Egyértelműen felismerhető, hogy az élet és a szellem csak a múlandó aktív önújraképződése és öntranszcendenciája révén marad fenn.”³

Az eddigi bekezdésekben, a világban létező olyan lét-rétegekről volt szó, melyek a világegyetem rendjét alkotó részek, a teremtő Isten vagy a természet. Léteznek azonban olyan lét-rétegek, melyeknek létük az alkotó ember személyén keresztül ágyazódnak be a világ rendjébe. A természetben lezajló folyamatok definiálhatóbbak talán, mint az emberi alkotótevékenység, mert racionális, „ésszerű” törvények alkotják a folyamatok mozgatórugóit. Az emberi szellem és érzelmvilág labilis és állandóan változó viszonyítási pontjain keresztül sokszor kiszámíthatatlan az ok-okozati összefüggés. Ennek ellenére vagy éppen ezért, az ember alkotta lét-rétegek meghatározásánál a kezdeti pont megjelölése, különösen nagy fontossággal bír, amit Kierkegaard „eredendő lét”-nek definiált.⁴ Ez minden gondolkodás kezdete, ami azonban maga nem gondolkodás, hanem az első objektuma a gondolkodásnak, amely még nem a gondolkodás tartalma, de azzá válhat. Ezt „minden lehetőséget megelőző valóság”-nak határozta meg Kierkegaard, ami nem gondolható el, mert a valóságos lehetőség mindig létet feltételez. A lehetőség nem zárható ki, csak a valóság zárja ki a valóságost, a lehetőség azonban mindenhol fellelhető, mert léte az eredendő létnek

¹ Kierkegaard 1997. p. 112.

² Lásd Hartmann 1972. p. 28.

³ Hartmann 1972. p. 396-397.

⁴ Lásd Kierkegaard 2001. p. 67.

köszönhető. Ennek következtében több eset is lehetséges, amikor a lehetőség a valóság előtt képzelhető el. Erre Kierkegaard példának egy gépet vagy egy műalkotást említ meg. De meghatározható-e a különbség egy gép és egy műalkotás, egy tárgy és egy tárgyasult művészeti produktum között? Heidegger egy repülőgépet vagy egy rádiókészüléket a legközelebbi dolgok közé sorolt. A dolog szó esetében azonban gondolhatunk végső dolgokra is. „Végső dolgon” Heidegger a halált és az ítéletet jelölte meg. „A dolog szó itt egészében azt nevezi meg, ami semminek éppenséggel nem nevezhető. E jelentés szerint a műalkotás is dolog minthogy egyáltalán valami létező.”¹ A tárgy vagy az eszköz elkészült-léte megformáltsága valamilyen anyagnak, úgy, hogy alkalmassá váljon a használatra. Az eszköz elkészült-létének heideggeri jelentése: az eszköz önmagán túl nyúlóan szabadabbá tétetett arra, hogy az alkalmasságban feloldódjék. A mű alkotott-léte és az eszköz elkészült-léte abban egyezik meg, hogy önmagában mindkettő létrehozott-lét. Azonban a mű alkotott-létének különbsége az minden egyéb létrehozással szemben, hogy alkotott-léte a megalkotás részét alkotja. De nem érvényes-e ez mindenre, ami létrehozott és mindenre, mi keletkezett? – teszi fel a kérdést Heidegger. „A műben az alkotott-lét különös módon részét alkotja a megalkotottnak, úgy, hogy abból, ami így létrejött, az alkotott-lét különös módon kiemelkedik. Ha így áll, akkor az alkotott-létet a művön külön kell tapasztalnunk. (...) Jóllehet minden rendelkezésre álló és használatban levő eszközhöz hozzátartozik az 'hogy' ez elkészített, de ez a 'hogy' nem jelentkezik az eszközön, hanem eltűnik az alkalmasságban.”²

Az emberi lét sarkalatos kérdése saját *önmegértése*, ahol fontos szempont, hogy az ember *vállalja önmagát*, éppen úgy, ahogyan magára talál, ahogyan felfedezi tulajdonságait és lehetőségeit, amit Heidegger az önmagát a létező közepette fellelhető egzisztenciaként határozott meg.³ Az önmegértés nehézségeit jelzi, hogy még az anyagi létezők megismerése során – érzékszervi tapasztalás útján – az anyagi létezők gondolati képében, illetve azok fogalmában jelennek meg, ahol bár a tárgy ugyanaz marad, de a róla alkotott *képzet* ellenben átalakul, megváltozik. Ahogy ezt Hartmann megállapította ez nem „megkettőzést” jelent, sokkal inkább „megsokszorozást”, ahol a képzet minden tudatban más, a tárgy viszont ugyanaz. (Ennek megfelelően tartja jó példának Hartmann a filozófiát, ahol „a világképek sokasága áll szemben az egyetlen világgal; egyik sem fedi egészen a másikat, és nyilván egyik sem a világot a maga igazi mivoltában.

¹ Heidegger 1988. p. 39.

² Heidegger 1988. p. 100-101.

³ Lásd Gadamer 1988. p. 14.

Mindamellettt valamennyien tartalmazzák a valódi világismeretnek egy töredékét is.”¹⁾ Hartmann rámutat az önmegértés további nehézségeire, amikor azt állítja, hogy helyes képzetünket elvethetjük, mert nem látjuk be az igazságát, vagy éppen ellenkezőleg a helytelen képzetünket tartjuk igaznak, mert nem látjuk be a hamisságát. Így képzeinkben egészségtelenül összekeveredhet a tévedés az ismerettel. Megismerésről csak a tárgy és a képzet megegyezése esetén beszélhetünk. A megegyezés hiánya a tévedés.²

A művésznak a műhöz való viszonyát – az alkotófolyamaton keresztül – antropológiai szempontok alapján is érdemes értelmezni. Így az alkotófolyamatban a művész személye, személyiségének tulajdonságai annyiban lehetnek mérvadóak, amennyiben befolyásolják azon receptorait, melyek őt alkalmassá teszik az alkotó szerepére. Személyének „minősége” függ az extero- és az interoreceptorai fejlettségétől. Az exteroceptorok a külső környezetből az interoreceptorok a szervezet belső környezetéből származó ingereket fogják fel. Ez két ellentétes irányú ingermozgás, melynek folyamatai egymásra, illetve az alkotóra kifejtett hatásai az ingerek helyének, mennyiségének, intenzitásának „véletlenszerűségei” behatárolhatatlan és meghatározhatatlan irányba és módon szólhatnak bele a művész döntéshozatalaiba. Ezért perdöntő, hogy e képlékeny viszonyrendszerben a tévedések aránya és mértéke minél kisebb legyen, mert ellenkező esetben rendkívül nehéz átlátnia és korrigálnia a művésznak a saját lényében lezajló döntésmechanizmusokat kiváltó okokat.

Alapvető szempont tehát az igazság *felismerése* a hamissal szemben. A felismerés sok esetben nem következhet be a megfelelő *átélés* nélkül. Például a teret önmagában érzékszervileg nem érzékeljük, hanem annak átéléséből az ember értelme felismeri azt. Az átélés olyan fizikai-pszichikai történés, melynek mozzanatain, struktúráin alapul a felismerés, melyben azonban mindig meghatározó szerepet játszik az intuíció. Az intuíció szerepe azért jelentős, mert a tévedések és az ismeretek útvesztőiben nem könnyíti meg helyzetünket az, hogy az igazság, mint olyan „nem viszonylagos. Ami viszonylagos, az az igazságra vonatkozó ’tudás’, a bizonyosság.”³ A tapasztalatra épül tehát minden tudásunk; tapasztalni annyi, mint úgy ismerni a dolgokat, ahogyan azok számunkra megjelennek. A mindennapi tapasztalataink során sem húzhatunk éles határt a közvetlenül észlelt, és a pusztá következtetéssel megismert jelenségek közé, mert a jelenségek világa összefüggő struktúrát alkot. Tapasztalni megfigyelések útján lehetséges. A képesség, hogy meg tudunk figyelni valamit, Heisenberg számára azt

¹ Hartmann 1972. p. 260.

² Lásd Hartmann 1972. p. 265.

³ Hartmann 1972. p. 266.

jelentette, hogy „bár olyan új természeti törvényeket kívánunk megfogalmazni, amelyek nem egyeznek meg a régiekkel (...) feltételezzük, hogy az eddigi törvények a jelenségtől a tudatunkig vezető úton igenis megbízhatóan működnek: ennyit és nem többet értünk »megfigyelésen«.”¹

Ha mód jut a megfigyelésre, annak következménye a *megismerés*. A megismerés olyan létviszony, mely alapján véve a létező szubjektum és az objektum közötti viszony. Hartmann jegyzi meg, hogy amíg csak a megismerő tudatból indultak ki, addig érthetetlen maradt, hogy a szubjektum hogyan kerülhet érintkezésbe saját objektumával. Ha azonban a megismerési viszonyt a sokféle létviszony egyikének fogjuk fel, amely a szubjektumot – mint a reális világ tagját – a világ többi részéhez illeszti, a megismerés már nem az egyetlen transzcendens aktus. Hasonlóvá lesz az akarással és a cselekvéssel, a reménnyel és a félelemmel, az átéléssel és a szenvedéssel és más hasonlókkal. Ezek az aktusok mind összekapcsolják a tudatot valóságos környezetével.² A viszony a szubjektum és az objektum esetében az, hogy az objektum nemcsak önálló, de változatlan, érintetlen is marad a szubjektummal szemben, míg az utóbbinál valami megváltozik, új keletkezik: a képzet vagy az ismeretképződmény. A viszony így háromtagú a szubjektum–ismeretképződmény–tárgy között. A megismerés valahányszor a tárgy lényegébe hatol, tartalmilag növekedni fog az ismeretképződmény.³ Az ismeret által az intellektus vagy végeredményben az ember előkészül, hogy alkalmazkodjék a világhoz, amelyben él. Mert az emberi megismerés Hartmann szerint a világban való eligazodásnak és a világ kiaknázásának feltétele.⁴ A megismerésnek létezik egyfajta Németh Lajos által megfogalmazott vizuális gondolkodása is, amely „a valóság megismerésének, értelmezésének önálló módja és bizonyos cselekvésformák, például a tárgyformálás alapja, ezért szimbiotikus is a manipulatív kéz 'gondolkodásával'.”⁵ A megismerés és a felismerés eredménye az emberi agyban leképzett, konstruált szellemi tartalom, aminek alapja a tér és az abban kiterjedő anyagi világ.

Az emberi létnek a megismerésnél mélyebb, alapvetőbb struktúrája a *megértés*, mely a heideggeri terminus szerint, a benne-lét egy jellemzője, miszerint megérteni annyit tesz, képesnek lenni valamire, megbirkózni valamivel. Itt, amire képes vagyok, az nem egy dolog, hanem az egzisztálás maga. A megértés inkább tisztázza az ember

¹ Heisenberg 1975. p. 90.

² Lásd Hartmann 1972. p. 187.

³ Lásd Hartmann 1972. p. 258.

⁴ Lásd Hartmann 1972. p. 241.

⁵ Németh 1992. p. 217.

számára az önmagának a világgal való viszonyát, mint pusztá dolgok definiálását. A megfigyelésből fakadó tudás, az itt létehez tartozik, nem teoretikus vizsgálódás eredménye. Az ember a lehetőségei szerint érti meg világát. A megértés lehetőségeket vet fel és e fel- vagy előrevetésben nyitja meg a világot az ittlét számára. A megértés, mint előrevetés „az ittlét alapvető létmódja; általa az ittlét már az, ami csak lesz, s ezért lehet akkor azt mondani: válj azzá, ami vagy!”¹ Az emberi egzisztencia lényeges vonása, hogy a valamivé válás lehetőségét is magában hordja; az ember nem csupán az, ami, hanem az is, amivé válhat. Az emberi lényeg megismerésének egyik előfeltétele a lehetőségek feltárása. A lehetőségek *értelmezése* tulajdonképpen a megértés artikulációja, ahol „a megértés nem valami más lesz mint önmaga, hanem éppen önmagává válik. Minden értelmezésnek a megértés az alapja, és nem fordítva.”² Az értelmezés logikai felépítettsége az *értékmegragadás* módjától függ. Az értékmegragadás nem semleges megragadás, sokkal inkább megragadottság, mert az embert nem hagyja érintetlenül az, amit megragadott. Ami valaki számára értékes, és mint megvalósítandó világossá válik, az megfog, megragad minket. Ez nem szemlélődő viszony, hanem érzelmi, mint azok az aktusok, amelyekben létrejön ez a megragadás (például: érzések, állásfoglalások, érzületek). Ezeknek az aktusoknak a kommunikációs csatornája leginkább a nyelv alapja, a beszéd. Heideggeri értelmezésben³ a beszéd, mint a világban-való-együttlét formája azt a módot artikulálja, ahogy az ember megérti világban-való-létét. A beszédben az ember magát fejezi ki, azt a módot, ahogy megértette és felfogta a világhoz való viszonyát. A megfigyelés és megértés közlése a nyelvben a *kijelentés*, ami a megértésben gyökerezik, és mint az értelmezés egy módja, értelemmel bír. Ebből nyilván nem következik, hogy az értelem a kijelentésből fakad. A kijelentésnek Heidegger három jelentését különítette el. Az első a *felmutatás*, amikor a kijelentés a létezőt önmagában láttatja, a maga kéznél levő voltában és nem mentális képzetekre, pszichikai állapotokra vonatkozik. A második a *predikáció*, ami egy szubjektumnak egy predikátum általi *meghatározása*, ami az első jelentéshez képest beszűkült. Itt a meghatározás nem felfedő jellegű, mert mint a felmutatás egy meghatározott módja, beszűkíti a látást, hogy ennek révén az önmagát megmutatót meghatározza. A harmadik a *közlés*, a kommunikáció. A közlésben az ember a megértett-világban-való-léte a szó szoros értelemben „szóhoz jut”, szavakba ömlik.⁴

¹ Fehér 1992. p. 140.

² Fehér 1992. p. 141.

³ Lásd Fehér 1992. p. 147.

⁴ Lásd Fehér 1992. p. 14

A megértés egyik legspecifikusabb iránya a visszaható, önmagára utaló *önmegértés*. A világhoz tartozó ember, nem értheti meg anélkül a körülötte levő világot, hogy meg ne értse azt a talányt, ami ő maga. Azért, mert az ember „ad ennek a világnak értelmet, amellyel az nélküle nem rendelkezik, s így a világnak köszönheti azt az értelemteljesülést, amelyet a világra irányuló tevékenysége nélkül nem adhat meg önmagának.”¹ E tevékenység lényege, az önmagában levő rendeltetés felfedezése, amelyet valamilyen teljesítendő feladat formájában talál meg. Olyan a feladattal együtt reá háruló *értelemadás* mértéke, amilyen mértékben értette meg a világot és a benne elfoglalt helyzetét. Amíg egy ember nem fogja fel rendeltetését, saját lényegét sem ragadhatja meg. Ez nem pusztán egzisztenciális kérdés, hanem a létünkben zajló lelki folyamatok tartalmi megragadása, különbözőségük áttekinthetetlen gazdagságában. „Az önértelmezés kontinuitása (...) az emberi létezés egyetlen lehetséges hordozója”² állapította meg Gadamer. Az önmegértés egy módja az esztétikai tapasztalat, mert a művészi alkotás forrása az, hogy „az emberi tudat lényege, a folyamatos öntevékenység”.³ Az érzékelés, érzelmek, gondolkodás, akarat jelentős aktivitások e folyamatban, ahol az önmegértés a világ és azon belül a létmegértésünket segíti elő. A művészeti alkotómunkát ezen aktivitások és a művész önértelmezésének módja határozza meg az alkotó részéről. A manualitás csak a köztudat részéről jut látszólagosan fontosabb szerephez, azonban a kéz egy olyan szerkezet, mellyel gyakorlatilag mindenki ugyanarra képes. Lehetetlen a *tehetség* mértékét a manuális képességgel mélyebb szinten egyeztetni, mert ezt az anatómia megcáfolja. A tehetséget a manualításban keresni éppen ezért súlyos tévedés. Ezáltal bárki tehetséges lehet, ami igaz is, csak nem emiatt. A tehetség maga a lehetőség, hogy valakiből bárki, valamiből bármi lehessen. Ezért a művészetben a megállapodás a tehetségről való lemondást jelenti. De önmagában a tehetség semmi az aktivitások és az önértelmezések nélkül. Egy igazi tehetség azonban, azáltal lesz az, aki, hogy milyen mértékben bír tehetséggel a tehetségét kibontakoztatni, felszínre hozni, megmutatni. A tehetség lényegében olyan intellektuális képesség, mely a legnagyobb mérvű lehetőség megragadását jelenti. Addig tehetséges egy alkotó, amíg rendelkezik ezzel az intellektuális képességgel. Éppen ezért egy zseni haláláig tehetséges.

Az a gadameri gondolat, miszerint a műalkotással a világban találkozunk, az egyes műalkotásban pedig egy világgal, így önmagunkat érthetjük meg benne, lépésről lépésre jelzi, hogy az önértelmezés folyamatában milyen fontos szerep juthat egy-egy

¹ Hartmann 1972. p. 452.

² Gadamer 1984. p. 85. idézi Loboczky 1998. p. 81.

³ Pauler 2002. p. 221.

műnek. Ahhoz, hogy felleljük a művészetnek a műben tárgyasult lényegét, azt kell vizsgálnunk, hogy mi a mű és miképpen van. A mű azért függ a művész önértelmezésétől, mert a mű az alkotókat lényegük lehetőségéhez segíti. A mű alkotott-léte ugyanolyan lényegszerűen tartozik az alkotóhoz, mint a megőrzőkhöz, mert a műnek lényegéből következően szüksége van a megőrzőkre. Ezért jutott Heidegger arra a következtetésre, hogy „ha a művészet a mű eredete, akkor ez azt jelenti, hogy a művészet a műben lehetővé teszi a lényegszerűen összetartozókat – az alkotókat és a megőrzőket – a maguk lényegének megfelelően kialakulni.”¹ A műben lezajló heideggeri lényegi vita a vitázó felek kölcsönös, önmaguk lényegének önaffirmációjába emeléséről szól. Eszerint a lényeg önaffirmációja az önmagunk beleadása saját létünk származásának rejtett eredendőségéről szól.

Az emberi értelem, lét kiaknázásának, tartalommal való megtöltésének feltétele, hogy az ember számára adott időt – mely fölött rendelkezik – hogyan osztjuk be magunknak, mert ez az idő gadameri megfogalmazásban „valamire való idő”.² Ez önmagában üres, kitöltendő idő. Ürességét szélsőséges esetben az unalom reprezentálja. Ezzel szemben a másik véglet, a serénységnek az a foka, amikor soha nincs semmire időnk. Az unalom és a serénység végletei olyan valamiként határozza meg az időt Gadamer szerint, amit vagy semmivel, vagy valamivel töltenek ki. Életünk ritmusának viszonyrendszerei e két véglet között ingáznak. Az idő valamivel való töltésének egyik jelensége a művészi alkotómunka, melynek folyamatát és az alkotó ember emberi mércével mért korlátlan lehetőségei okán gyakran a *teremtéssel* azonosítják. Ez nem csak egy tárgy vagy műtárgy létrehozásában merül ki, mert a teremtés, ami valaminek a megszületése, kétféle lehet az emberben: egy a világba és egy a világból. A teremtő amennyit ad vagy nyújt, ugyanannyit kaphat is. Ezáltal nem csak az a kérdés, hogy mi a keletkezés, hanem az is, hogy hogyan viszonyul az ember a keletkezetthez?

Bár a mű az alkotókat lényegük lehetőségéhez segíti és ezáltal a mű az önmegismerés egy módját kínálja fel az alkotó számára, nyilvánvaló, hogy az önmegismerés sohasem lehet teljes. Ezért az alkotó a keletkezetthez, a művéhez való viszonyában számolnia kell azzal a ténnyel, hogy mint ahogy magát, úgy saját munkáját sem ismerheti meg a maga teljes valójában. Kérdés, hogy ennek tudata mennyire befolyásolja az alkotófolyamatot, az alkotónak nemcsak a kész mű, hanem a készülő műhöz kötődő kapcsolatát. Sőt Sol LeWitt szerint nem is feltétlenül fontos a művész számára az alkotás szempontjából, hogy igénybe vegye a mű által lehetőségként adott

¹ Heidegger 1988. p.109.

² Lásd Loboczky 1998. p. 111.

megismerés e formáját. „A művész nem feltétlenül kell, hogy megértse a saját művészetét.”¹

A művészetet vizsgálva felmerülhet, hogy elválasztható-e a művészettől a teremtés? Pauler Ákos állítja azt, hogy az ember csak már meglevő anyagokkal „kombinál” műalkotások esetében, így csak a formát hozza létre, míg „az Abszolútum alkotása *teremtés*, mely az anyagot is létrehozza (...) *csak igen gyarló analógiákban megtörve látjuk meg az Abszolútumot a művészetben.*”² Azt, hogy mégis meglátjuk, Pauler nem az esztétikai, hanem az érzékfölttinek a sejtelmével magyarázza, mely olyan élmény a művel kapcsolatban, ahol a művet megélő befogadó egyrészt „tökéletlennek” tudja magát, másrészt „önmagán túlmutat az ismeretlen felé, mely őt kiegészíthetné”.³ Pauler szerint, a művész először is ábrázolja a tárgy örök esszenciáját, másrészt szimbolizálja saját élményét, mely által e mozzanatok mind a szubjektum, mind az objektum végső örök előfelvetésében, az Abszolútumban találkoznak. Így a művészet „az Abszolútum megragadása a szubjektív élményen keresztül”.⁴ Azt, hogy a művészi alkotás létrejöttében, megszületésében germinális pont a szubjektív élmény, kizárhatja-e, hogy e fogalmakat a teremtés fogalmával jelöljük? E folyamatok esetleges megélése után a valamilyen szintű megítéléshez fontos néhány szempontot szemügyre venni.

A művészet összetett és változatos, hiszen különböző korszakokban, országokban és kultúrákban különböző formákat ölt és különböző funkciókat tölt be. Különböző indíttatásból más-más szükségleteket elégít ki, vagyis a művészetnek sok, különböző funkciója van, lehet. Éppen ezért erős túlzás lenne azt állítani, hogy a föld bármely pontján élő művészek többsége, minden korban természeti inspirációk alapján dolgozott volna, és a természeti formát alakította át. Ezáltal az alkotói módszer analízise során, a művészi forma mibenlétének meghatározásakor a mű alkotó elemeinek megismerése és a mű logikájának megítélésére hagyatkozhatnánk csak. Pedig a művészi alkotás nem csak az anyagi valóságot reprezentálja – amelyet bizonyos értelemben birtokba vesz és használja is azt –, hanem rámutat az ember *szellemi valóságára* is. A művészetnek tehát *több* funkciója van. Ábrázolhat ugyan létező dolgokat is, de olyanokat is konstruálhat, melyek nem léteznek, vagyis nem csak az ember számára külsődleges dolgokat, hanem olyanokat is ábrázolhat egyben, melyek az ember belső életét is kifejezik. Ez nem csak a befogadó, hanem a művész – sőt elsősorban az Ő – belső életére is ösztönzőleg hathat.

¹ LeWitt 1969. idézi Aknai 2001.p. 324.

² Pauler 2002. p. 47.

³ Pauler 2002. p. 47.

⁴ Pauler 2002. p. 48.

Vagyis a külsődleges dolgok, események mellett, legalább ennyire fontos az alkotó és annak szellemi élete művek vizsgálata kapcsán.

A művészetnek nincsen határozott és átfogó funkciója, ebből következően nincsenek általánosan elfogadott szabályok, mércék, kritériumok, törvények, kánonok, melyeket alkalmazni lehetne minden műalkotásra. Így a művészetnek lehetetlen meghatározni bármilyen szükséges vagy elégséges kritériumát, ezáltal a művészet bármilyen általános, átfogó elmélete logikailag meddő, mert a művészet kreativitása azt feltételezi, hogy „a művészek mindig teremthetnek olyan dolgokat, melyeket korábban nem teremtett senki; ennél fogva a művészet feltételeit nem lehet előre megadni.”¹ Azonban e folyamatokat két meglévő dolog biztosan befolyásolhatja. Az egyik az, hogy az emberi szellem kétféle mód együttes hatása alapján szemlélheti világát: formátlanul, amit természetes látásmódnak nevezünk és ugyanakkor formázottan, amit kultúrált látásmódnak hívunk. A másik, hogy a művészetben a konvenció is egy megnyilvánulási forma lehet. Gyakran a művésznek használnia kell a konvenciót, de élővé kell tennie, mert csak az esetben lesz az alkotás konvencióktól mentes, ha a konvenciót nem-konvencionálisan alkalmazza.

A teremtés folyamata valaminek a keletkezése. A keletkezés valamilyen változás eredménye, melyet gyakran jellemezhet valamely fokú szenvedés. De ez nem akadályozza annak, amit Kierkegaard megjegyzett, miszerint „a keletkezés szabadság révén történik, nem szükségszerűséből; semmiféle keletkező nem valamely észokból keletkezik, de mindegyik valamilyen okból.”² Ezáltal a keletkezés, a teremtés mellett Kierkegaard a *szükségszerűséget* is meghatározta – ami független ezektől –, amikor feltette a kérdést: keletkezhetsz-e az, ami szükségszerű? Azt tényként regisztrálta, hogy a keletkezés nem lehet szükségszerű, sem mielőtt bekövetkezhetsz, mert akkor nem keletkezik, sem miután bekövetkezett, mert akkor már nem keletkezett. Mivel a keletkezés változását a valóságban definiálja, logikus a következtetés, hogy a szükségszerű nem szenvedheti el a keletkezésből fakadó változás, a valóság szenvedését, mert a szükségszerű nem változhat, hiszen mindig csak önmagához viszonyul. A valóság elszenvedésén Kierkegaard azt érti, hogy a lehetséges – mind az, amely kizáratik és mind az, amely elfogadást nyer – megszűnik abban a pillanatban, amikor valóságossá lesz, mert a valóság révén megsemmisül a lehetőség. „Mindaz ami keletkezik, éppen keletkezése révén bizonyítja, hogy nem szükségszerű; mivel a szükségszerű az egyetlen, ami nem

¹ M. Weitz 1957. idézi Tatarkiewicz 2000. p. 33.

² Kierkegaard 1997. p. 101.

keletkezik, mert a szükségszerű *van*.”¹ Így a szükségszerűséget a lehetőség és a valóság egységeként definiálta Kierkegaard, amiből szerinte nem az következik, hogy valami azért létezik, mert szükségszerű, még akkor sem, ha a szükségszerű azért létezik, mert szükségszerű, mert van. A valóság és a lehetőség viszonyánál pedig rámutatott, hogy „ami valóságos, nem szükségszerűbb annál, ami lehetséges.”² A szükségszerűséget vizsgálva az idő szempontjából Kierkegaard érdekes megfigyeléseket tett, miszerint a keletkezés változása hozta létre a múltbeli változhatatlanságát. Így a múltbelit csak akkor mondhatjuk szükségszerűnek, ha eltekintünk attól, hogy keletkezett. A múltbeli szükségszerűségét megérteni Kierkegaard szerint ugyanaz, mint az eljövendőt megjósolni. Annak ellenére, hogy „az eljövendő még nem történt meg; ám *ezért* még nem kevésbé szükségszerű, mint a múltbeli, hiszen a múltbeli nem azáltal lett szükségszerű, hogy megtörtént, hanem éppen ellenkezőleg, megtörténvén azt igazolta, hogy nem szükségszerű.”³

A teremtés és a keletkezés sarkalatos pontja a *hit*. A hitet Kierkegaard olyan természetűnek tartja, mely nem más, mint érzék a keletkezés iránt, ezáltal a hitben szüntelenül jelen van a bizonytalanság, mely a keletkezés bizonytalanságából fakad. A hit bizonyossága e bizonytalanság, melyben Kierkegaard a következő kettősséget határozta meg: „a léttel nem bíró semmi voltát és a megsemmisített lehetőséget, amely egyúttal minden egyéb lehetőség megsemmisítését is jelenti.”⁴ A hitben levő bizonytalanság megszüntetését a keletkezésben való hit teszi lehetővé, ezáltal a hit tárgya az is lehet, amit nem látunk vagy láthatunk. Nem azt hiszi, hogy valami létezik, hanem azt, hogy keletkezett. Számomra rendkívül fontos megállapítása Kierkegaardnak az a kijelentése, ami ebből következik: „ami megtörtént közvetlenül megismerhető, az azonban, hogy megtörtént, semmi módon sem.”⁵ A megtörténés módja, vagyis a keletkezés és így a teremtés nem megismerhető, ezáltal a hit – Kierkegaard következtetése alapján –, nem megismerés, hanem szabad aktus, egyfajta akaratnyilvánítás, mely hisz a keletkezésben. Ez egy olyan döntés, mely nem következtetés, ezáltal a kételkedés ki van zárva, mert a kétely, tiltakozás minden olyan következtetés ellen, mely a közvetlen érzéki észlelésen és a közvetlen megismerésen túl akar lépni.

A művészeti alkotómunka során, egyfajta előállítás történik a modellnek, mely az előzőek alapján nemcsak az anyag, hanem az ember szellemi valóságát is

¹ Kierkegaard 1997. p. 99-100.

² Kierkegaard 1997. p. 100.

³ Kierkegaard 1997. p. 103-104.

⁴ Kierkegaard 1997. p. 109.

⁵ Kierkegaard 1997. p. 109.

reprezentálja. Tágabb értelemben Heidegger minden így megszülető dolgot – melynek céljainkat kell szolgálnia - „eszköznek” nevez. Teológiai szempontból az összes dolog – a modell és a folyamat szempontjából – teremtmény, Isten alkotása, ami az ember szempontjából: eszközszerűségét elvesztett eszköz.¹ Az alkotás e szempontból olyan döntésmechanizmus az alkotó részéről, ahol az ember véleményt, ítéletet mond, egy olyan belső viszonyrendszer alapján, ahol az események lefolyását az alkotói *igazság* határozza meg. Ez egy olyan állítás vagy ítélet, ahol az ítéletet kimondó meggyőződésével és a tárgykör alapigazságaival olyan kijelentést próbál rögzíteni, mely összhangban van az általa átélt valósággal, ami már a megismerésnek a dologgal való egyfajta megegyezését jelenti. Heideggeri értelmezés szerint az igazság az igaznak olyan lényege, mely megfelel a valóságosnak, ezáltal a valóságos az igazságban van. Ebből következően a művészet szempontjából az igazság megtörténésének egyik módja a mű műléte lehet, amelyben a mű egy világot fölállítva a heideggeri vita végigharcolását jelenti, „amelyben az egészében vett létező el-nem-rejtettséget, az igazságot kívánják.”² Ezáltal az igazság lényege az az ősvita, mely az igazság lényegében felmerülő szembefordulás, „mely a világlás és elrejtés között áll fenn, (...) amelyben ama nyitott középet kiharcolják, amelybe a létező beleillik, és amelyből önmagába visszaállítódik.”³ Az alkotó részéről e folyamatokban való aktív részvételéből olyan tudás feltételeződik, mely szerint e tudás lényege a létező felfedésén nyugszik. Ezáltal a művek alkotása olyan létrehozás keretében történik, melyben az alkotó „a létezőt eleve a maga jelenlétében engedi előjönni.”⁴ Így az alkotás – szellemi vagy tárgyi – az eredetileg adottnak egyfajta átalakítása, feldolgozása, ahol nem konkrétan a tárgyat alkotjuk meg, „hanem egyedül a tárgy képzetét, majd vele együtt mindent, ami kifejlődik belőle, a szintetikus ítéletet, a fogalmat, a világképet, röviden mindazt, ami az ismeretképződmény síkján áll és hozzátartozik. És mivel mindez a tudathoz tartozik, és az egész alkotási folyamat a tudatban játszódik le, tiszta 'belső alkotásról' van szó, amely magát a tárgyat érintetlenül hagyja.”⁵ A *tudatban* lezajló folyamatok ezáltal rendkívüli jelentőségre tesznek szert, még akkor is, ha Hartmann megállapítja – mint ahogy említettem a képzet hartmanni megsokszorozódásával kapcsolatban –, előfordulhat az, hogy a képzetünk helyes, mégis, mivel nem látjuk be az igazságát, elvetjük, vagy helytelen a képzetünk, de mert nem látjuk be a hamisságát, igaznak tartjuk. Ezáltal összekeveredhet képzeinkben az ismeret és a tévedés, amin az sem

¹ Lásd Gadamer 1988. p. 19.

² Heidegger 1988. p. 88.

³ Heidegger 1988. p. 87.

⁴ Heidegger 1988. p. 93.

⁵ Hartmann 1972. p. 261-262.

segít, hogy az igazság nem viszonylagos, mert ami viszonylagos, az az igazságra vonatkozó tudás, ismeret. Ezért minden alkotás lényege és végeredményben célja az *értelemadás*, melynek tartalma egyenesen arányos viszonyban áll az igazsággal. Az igazságban a tudás teljes szabadságot nyer, így az értelemadás az emberi szabadság mértéke, mint megvalósítása annak, ami értékes, és ami valóra vált, már meglévő érték kiaknázása. Az ember szabadságának alapja tehát az értelemadás, mely kapcsán Hartmann leszögezi, hogy „csak a szellem tűzhet ki és valósíthat meg célokat, mert csak a szellemi tudat előtt nyílik meg a jövő anticipációja, és csak ez a tudat képes eszközöket kiválogatni valami 'előre kitűzött' megvalósítása érdekében. Ezen a képességen alapszik a szellem minden hatalma, az ember minden fölénye a környező világ létviszonyai felett, minden cselekvés és akarás, sőt egyáltalán minden tulajdonképpeni aktivitás.”¹

Pauler Ákos, amikor a művészet lényegéről fejt ki gondolatait, kijelenti, hogy e lényeg a teremtő aktivitásban keresendő, melynek célja, hogy a művész valami újat teremtsen a valóság felhasználásából és önmaga kifejezéséből, mert Pauler szerint a művész önmagát próbálja meg kifejezni és nem a tárgyakat, melyeket ábrázol. Ebben látja a művészeti tevékenység lényegét, ahol, amit a teremtésnek nevezünk, azt Ő voltaképpen a kifejezéssel azonosítja. „Ez abban áll, hogy a művész bizonyos bensőleg átélt lelki hangulatokat érzékileg szemléleti tartalommal iparkodik kifejezni.”² A művészi kifejezés technikáktól függetlenül egyszerre reprezentálja a pillanatot és az időtlenséget. Ezt a pillanatot festészeti terminussal élve szokták a *touche* fogalmával meghatározni, amelyen egy olyan pillanatot értenek, amikor a szerszám életre kelti a formát az anyagban. De ez egyszersmind állandóság is, mert általa válik tartóssá a forma. Ezáltal lehet a *touche* „az igazi érintkezés a tehetetlenség és a tett között.”³ Mivel a művészeti tevékenység az ember részéről próbál lehetőség szerint minél inkább tudatos tevékenység lenni, így a döntés fontossága a *touche* pillanatában még inkább felértékelődik, mert a kifejezés, a véleménynyilvánítás igazságának mértéke dől el e pillanatban. Ezért az emberi világot körbevevő amorf anyagok tudatos megmunkálásánál fontos – még a *touche* pillanata előtt –, hogy a művész úrrá legyen anyagán, amin nem egyebet kell érteni, mint annak megismerését, megértését. Szubjektív létezésünket saját egzisztenciánkban kiindulva teremtjük meg. A *touche* az örökkévalóság és a pillanat metszéspontja, amelyben az embernek döntenie kell egzisztenciája felől. A megértés és a döntés után a művész nem maradhat rabja

¹ Hartmann 1972. p. 296.

² Pauler 2002. p. 220.

³ Focillon 1982. p. 64.

anyagának – bármilyen ítéletet is mondott róla –, mert, még ha fenntartások nélkül fogadta is el, az után tette ezt, hogy látta az anyagról alkotott feltételezéseinek minden gazdagságát. Ez a gazdagság nem befolyásolhatja, csak segítheti a művészt munkájában, logikai rendszerének felépítésében.

Németh Lajos a *Törvény és kétely* című könyvében kijelenti, hogy a vizuális gondolkodásnak saját logikája van és ez a vizuális logika is ugyanúgy alkalmas az ismeretelméleti tevékenység meghatározására, mint a fogalmi logika. Sőt Németh az alkotást olyan tárgyalkotó tevékenységnek tekinti, amelyben nemcsak a „vizuális logika” tevékenykedhet, „hanem a ’kéz logikája’ is, azaz mindaz a kreatív tapasztalat, amely a tárgyat vagy képet létrehozó alkotói aktusban összegződött.”¹

Végül mind a teremtésről, mind a keletkezésről illetve a művészi tevékenységről kijelenthető, hogy az alapjuk a fejlődés. Fejlődés ott van vagy lehet, ahol valami valamivé alakul. Ennek az az előfeltétele, hogy valami legyen. A létrejövés ezért nem fér meg határai között, így a fejlődésnek csak kialakulása van. A teremtés kialakulás, ami folytonos és időtlen.

3.3. *A mű, mint létező esszencia*

Heideggeri megközelítés alapján a *mű* létezőként van jelen maga is a létező közepette,² s mivel így a lét egészébe szervül, saját létünkben is meghatározó szerepet tölt be, hiszen gazdagabbá, érthetőbbé és talán élhetőbbé teszi létünket azzal, hogy általa a létet jobban megértjük. Mivel létünk színtere és eredete is a természet, ezért jogosan vetül fel a kérdés, hogy a mű – melynek léte koegzisztenciált az ember létével – előfeltételei milyen mértékben gyökereznek az emberen keresztül a természetben? Heidegger szerint bizonyos, hogy benne rejlik a természetben egyfajta mérték és korlát, mely kapcsolható a mű létrehozhatóságához. Ebből következően egy mű magában rejtheti azt a lehetőséget, hogy kiegészítse a természeti létet mindazzal, ami abban kiegészítésre szorul az ember vélt vagy valós igénye szerint. Ennek ellenére a művészet a természetben is először a mű által nyilvánul meg, ugyanis a természet létéből nem következhet a mű léte, mert ahogy Heidegger kijelenti: a mű eredendően a műben van.³ Bár a hagyományos vélekedés szerint a művész műve a műalkotás, de a művész csak az általa létrehozott műalkotás által lesz művész. Ezt felismerve fogalmazta meg Heidegger klasszikus gondolatát: „A művész a mű eredete. És a mű a művész eredete.

¹ Németh 1992. p. 245.

² Lásd Heidegger 1988. p. 97.

³ Lásd Heidegger 1988. p. 108.

Egyik sincs a másik nélkül. Mindazonáltal egyik sem hordozhatja a másikat egyedül.”¹ Így a művészet nem a műalkotások és művészek fölött, hanem bennük létezik, ezért, hogy mi a művészet, csak általuk sejthetjük meg.

A művet – mint a szellem objektivációját – az anyagi valósága alapján Heidegger olyan dologként analizálja,² mely önmagában levő és semmire sem használt. E dologság meghatározásaként három módot határozott meg: a dolgot ismertetőjegyeinek hordozójaként, érzetsokféleség egységeként és megformált anyagként. E módok nem az adott esetben kéznél levő egyes létező, hanem éppen ellenkezőleg, a dolgok általános lényegének visszaadására szolgálnak. Ezért válik fontossá a művészet analizálásakor annak eredetének vizsgálata, ami Heidegger szerint a lényeg származása, melyben egy létező léte van jelen. Mivel a művészet lényegét valóságos műveken keresztül próbáljuk meghatározni – ahol a mű a képzeletileg átélhető valóság tükrözője is lehet –, ezért a művek valóságát vagy működését határozzuk meg, melyet Heidegger az igazság megtörténéssel azonosít. Az igazság lényege szerinte azt jelenti, hogy az igazság a dolognak a megismeréshez való hasonulása, vagy az igazság a megismerés hasonulása a dologhoz, vagyis a létezővel való megegyezés. Ezáltal Heidegger művészetfelfogásának lényeges eleme, hogy a művészetet nem az esztétikai élvezet felől igyekszik megragadni, amikor a művészet lényegét a létező igazságnak a működésbe lépéseként definiálja. Ez azért lényeges, mert ezt megelőzően döntő mértékben a művészetet a szépséggel hozták párhuzamba, nem pedig az igazsággal, pedig a művészet önmagában nem szép, legfeljebb igazsága révén hozhatja létre a szépet. Így Heidegger az igazságot alapvetően inkább a logikához, míg a szépséget az esztétikához vallotta tartozónak. A mű szempontjából a szépség jelentőségét tartalmilag abban látta, hogy „a szépség annak módja, ahogy az igazság el-nem-rejtettségeként jelen van.”³ Az el-nem-rejtettség révén a mű feltárja a létező létét, ami a műben történő felfedése a létező igazságnak. A felfedés által a létező igazsága lép működésbe a műalkotásban. Ami által Heidegger a művészetet az igazság működésbe lépéseként definiált, vagyis az igazság történéseként, mely a műben a létező megnyilatkozása önnön létében. „A mű, ha általa a létező megnyilatkozása megtörténik, akkor abban, ami, a mű maga, és abban, amilyen e mű, az igazság történése működik.”⁴ E történés nem jöhet létre létrehozás nélkül, ahol a mű akkor lesz alkotás, ha a létrehozás felállítja a létező nyitottságát. Az el-nem-rejtettség a mű alkotott léte, mely heideggeri meghatározás szerint, az alakban történő igazság

¹ Heidegger 1988. p. 33.

² Lásd Heidegger 1988. p. 60-62.

³ Heidegger 1988. p. 89.

⁴ Heidegger 1988. p. 60.

rögzítettségét jelenti. Az igazság működésbe lépése a műnél alapítást jelent, ami bizonytalanságot teremt, mert érvényteleníti a bizonyosat. „A műben felnyíló igazságot az addigi sohasem támasztja alá és az belőle sohasem vezethető le. A mű megdönti az eddigi kizárólagos valóságát. Ezért amit a művészet megalapít, azt sohasem egyenlíti ki a kéznéllevő és a rendelkezésre álló.”¹ Ezáltal lesz csak akkor valóságos a mű, ha minden megszokottat elutasítunk és a belőle feltárolóba beilleszkedve állítjuk lényegünket a létező igazságába. Így a jelentés nem egyszerű hozzáférhetővé válás, hanem jelentésének kifürkészhetetlensége és mélysége a mű igazsága. Nem átformálása az előre megformáltnak, nem leképzése az előre már létezőnek, hanem olyan kivétel, mely által valami új, mint igaz kerül felszínre. Ennek módja azonban nem feltétlen naturáisan közvetlen, hiszen miközben a mű léte egy erőteljesebb valóság megnyilvánulása, kialakításában, megformálásában lehet nyomszerű, mint ahogyan Goethe írta a megkonduló harang hasonlatánál, amikor a harang tovább rezonál a megkongatása után. „Nem mindig szükséges, hogy az igaz testet is öltösz, már az is elég, ha szelleme körülhang, és összhangot idéz elő, mint mikor a harang kondulása komolyan és nyájasan betölti a teret.”² A műalkotásban létrejövő fogalmi és formai rend nem azt jelenti, hogy mindent szabályok közé szorítunk. A művészi fogalmazásmódra nem a mindent bekebelező magatartásforma a jellemző, hanem sokkal inkább a kiemelés és vele együtt az elhagyás. Éppen ezért egyáltalán „nem szükséges minden fogalmat megjeleníteni”,³ sőt Joseph Kosuth írta Ad Reinhardt művészete kapcsán: „Ami a formalista művészetben lényeges, nem az, amit megvalósít, hanem az, amit mellőz.”⁴

Ezen túlmenően a műalkotás a valóság egészéből szinte mindig csak egy részletet emel ki saját egynemű szempontjából, amely mégis a globalitás szintjén is megnyilvánulhat. Ez a művészetnek azon tulajdonságával függ össze, miszerint olyan struktúra is létrejöhet általa, ami magában az életben, a természetben nem fordul elő közvetlenül, ám mégis a lényegét mondja ki róla. A műalkotás megértése – ha pusztán eszköz volna – akkor azon múlna, hogy meg tudjuk-e határozni azt a világot, melybe szervül. Ám a világ működéséről gyakran igen keveset tudunk. Ezért elsősorban nem feltétlen a műalkotást értjük meg a világból, hanem éppen fordítva a világot a műalkotásból. Ezért mondta Heidegger azt, hogy a műalkotás magában rejtje saját világát. Így a mű nemcsak világához tartozik, hanem ez a világ van jelen benne. A

¹ Heidegger 1988. p. 114.

² Kerékgyártó 2000. p. 318.

³ LeWitt 1969. idézi Aknai 2001. p. 324.

⁴ Aknai 2001. p. 149.

műalkotás saját világát nyitja fel. „Amennyiben a mű mű, elrendezi a tágasságot. Az elrendezés itt főként azt jelenti: a nyíltság előtti tér szabaddá tétele és e szabad tér önmaga összefüggésében való berendezése. Ez a berendezés abból kél életre, ahogyan az említett módon művet emelünk. A mű műként egy világot állít fel. A mű a világ nyíltságát nyitva tartja.”¹

A természettudomány objektív megismerése által, ami van, létezik – a dologszerű –, az, az érzékek számára is adott. A hozzájövő jelentés és annak értéke nem tartoznak sem az eredendő adottsághoz, sem a belőle elnyerhető objektív igazsághoz a szubjektív érvényű, járulékos megragadásformák miatt. A szubjektív és objektív szempontok mellett kétféle más megkülönböztetés is szóba kerülhet a műalkotás esetében: a zártakról, ahol a beteljesülés fejeződik ki és a nyitott műről, mely csak valaminek az ígéretét nyújtja, ami azon belül igaz, hogy minden „alkotás magában való, önértékű, saját logikai rendjébe zárt.”² Azonban e meghatározást nehéz tetten érni, hiszen minden jó műről elmondható, hogy „kész voltában nem kész és nem kész voltában kész.”³ A művészet tartalmi szempontból való megközelítése révén is két alapvetően ellentétes princípiumra osztható: „Vannak idők, midőn a tiszta forma az ábrázolás istene kerekedik felül, máskor láthatatlan dolgok, a meg nem kötött indulatok, sejtelmes mélységek kifejezésének démona tör elő.”⁴ Ezen kettősségek mellett kijelenthető, hogy minden műalkotás egyik legfőbb lényege, hogy a műben nemcsak valamely korábban ismeretlen értelemteni tapasztalható, hanem vele valami új jön jelenvalólétre. Ennek feltétele, hogy a műalkotás a magáról tudó gondolat elgondolt eszméjét testesítse meg. A gondolat alapja egy feltárulkozó vagy önmagát megmutató élményforrás. A művészetben a mulandó élmény rögzítésének igénye inspirálhatja a valóság élményének anyagi formaváltozások útján történő ábrázolását. Ezáltal nemcsak a műalkotás, hanem annak eredete is egy sajátos élményforma, de nem pusztán élmények megélése. Ezért nem lehet a művészet egyszerű utánzás, hanem a művészi teremtésben és megértésben egyaránt működő átalakító cselekvés és folyamat, melynek célja a megvalósított szabadjára engedése, ami csak akkor jöhet létre, ha nemcsak a mű a gondolat működésének az eredménye, hanem a mű eredménye is a gondolat működése. Csak ezáltal lehetséges ugyanis a mű befogadása során, hogy egyszerre legyen érzékelhető és érthető, s hogy a mű jelentéskörének teljessége és valamilyen konkrét üzenete legyen. A művészet az ember kultúrateremtő potenciálját és képességét valamint a szellemi létét

¹ Heidegger 1988. p. 113.

² Aknai Tamás 2001. p. 313.

³ Popper 1981. idézi Loboczký 1998. p. 27.

⁴ Legédy 2000. p. 17.

szimbolizálja. A műalkotás az ember szellemi valóságának egyfajta önértelmezése és annak objektivációja, mely az ember világában való létét és hogylétét vizsgálja. Ehhez szükséges a mű valamilyen szintű izolálása a környezetétől – melyre Pauler Ákos mutat rá¹ – a természettől és benne az embertől, ezáltal a műalkotás e jellegzetessége, a mű hatásának egyik lényeges elemévé vált. A mű környezetétől való elválasztása mellett a másik jellegzetesség, mely minden művészetnek a lényege, hogy a mű kifejező alkotás, ami által kijelenthető, hogy egy művészet van, mert e lényegüknél fogva nem különböznek egymástól. Amiben különbözhetnek, az csak kifejezőeszközeik különbözősége. Ez azonban azon anyagok különbözőségében gyökerezik, amellyel az alkotó kifejezi a maga lelki élményeit. Pauler a kifejezés kapcsán a művészeti törekvéseknek három eszményét különítette el: „először is kifejezni minden létező dolognak a jellegét, másodsor kifejezni minden lehető harmóniát, és a harmadik, hogy kifejezzen minden lehető dolgot, mint bizonyos szellem megnyilvánulását.”² Ezáltal jelentheti ki Pauler a művészetről általában³, hogy nem a haszon szolgálatában áll, mert öncélú és önértékű objektumokat hoz létre. Nem utánzás, mert a természetben nem minden művészetnek van mintaképe. Mert a művészet nem ábrázol mindent, csak azt, amit jellemzőnek tart. Mert az alkotó mindig szubjektív hangulatot szeretne kifejezni, melyhez a külső környezet értelmezése csak alkalom és eszköz. Mert a művész sohasem kapja a mintát, hanem, még ha öntudatlanul is, mindig új szintézist nyújt, melyet a természeti hűség helyett az önkifejezés szabályoz, amihez képest alkot a művész új alakot. Ebből az következne, hogy a művészi érték, e szempontok alapján valósulhat meg, holott az érték olyasvalami, ami független, mert attól függetlenül létezik, hogy megragadjuk-e és hogy hogyan vélekedünk róla. Az érték független mivoltát támasztja alá Hartmann, amikor kijelenti, hogy „nem az értékek keletkeznek és szűnnek meg a történelemben, csak az értéktudat változik.”⁴ Mivel a mű nemcsak jelentésstruktúrával bír, hanem jelentést hordozó értékstruktúrával is, ezért megteremtheti saját autonómiáját, hogy a társadalom egyéb tárgyalakotó tevékenységétől elkülönülhessen, mert új jelentés és többletértéke van az általa létrehozott tárgyakkal. Németh Lajos világít rá,⁵ hogy ez a minőség nem azonos a tárgy anyagságával, pusztán hordozója annak, mert csak a szellemi szférában realizálódhat ezen – a műből fakadó – sajátos jelentés és érték.

¹ Lásd Pauler 2002. p. 249.

² Pauler 2002. p. 259.

³ Lásd Pauler 2002. p. 214.

⁴ Hartmann 1972. p. 102.

⁵ Lásd Németh 1992. p. 45.

A műalkotás értékstruktúráinak egyik legfőbb meghatározója az alkotó, mint a mű immanens része, aki számára a tartalom és az anyag, mint a megformálási folyamat eszközei a formához és a technikához hasonlóan egybemosódnak. A művész szempontjából már az alkotói megformálás bizonyos fajtájának számít az anyag kiválasztása is. Sőt ennél továbblépve már maga a valóság is bizonyos fokig meghatározza, és egyben megformálja azt a nyersanyagot, amelyből az alkotó merít. „A költői teljesítmény tehát nem abban áll, hogy valami magában véve formátlant a forma szintjére emeljenek, hanem abban, hogy széttörjék az anyag eleven-közvetlen formáját és e munka során burkából kibontott magva számára megtalálják a neki specifikusan megfelelő esztétikai formát, e meghatározott tartalomnak egy új felidéző közvetlenség formáját.”¹ Az alkotás e folyamata tudatos emberi tevékenység – nem pedig a természet terméke és nem reflex vagy a véletlen műve –, melynek lehet egyszerre több oka (például az a késztetés, hogy megformáljon valamit) és célja is. A művész célja különbözhet a befogadó céljától és előfordulhat, hogy különböző célokat szolgáljanak hasonló műalkotások, vagy különböző művek hasonló célokat szolgáljanak. A szándék szempontjából bizonyos műalkotások az alak megfogalmazásának, teremtésének vagy a valóság meghatározásának, kifejezésének szükségletéből fakadnak. Az előbbiek produktívak, az utóbbiak kifejezők, az előbbi az ember környezetét alakítja, formálja az utóbbi, az ember belső életét fejezi ki. Mindkét esetre jellemző, hogy az alkotó személyes megnyilatkozása révén, domináns szerepet tölthet be a mű létében, különösen az alkotómunka idején. Ennek oka, hogy minden mű egyfajta választás eredménye, mert alkotói döntések húzódnak meg minden forma mögött, melyek valami melletti állásfoglalást jelentenek a milliónyi lehetőség közül. Az alkotás egyik legnehezebb technikai problémája a lehetőségek közül választás. Sol LeWitt szerint bár a „műalkotásnak sok összetevője van, a legegységesebbek a legfontosabbak.”² Az írása szerint, Ő a legegységesebbnek az alkotófolyamatban a művész első meghatározó képzetét tartja, hiszen kijelenti: „ha a művész a darab végrehajtásának felénél meggondolja magát, az eredményt szalasztja el és a múlt eredményeit ismétli.”³ Éppen ezért a végeredmény és a lehetőségek megszámlálhatatlan volta miatt, az alkotónak meg kell keresnie és határoznia döntéseinek motivációit, mert a mű keletkezésekor konkrét, reális individuummá lesz. Szerintem erre a tanúságos vizsgálatra nemcsak azért van szükség, hogy egy művész szembesüljön a jó és a hibás döntéseivel és annak

¹ Lukács 1985. idézi Loboczky 1998. p. 175.

² LeWitt 1969. idézi Aknai 2001. p. 325.

³ LeWitt 1969. idézi Aknai 2001. p. 323.

következményeivel, hanem azért is, mert a tévedés és félreértelmezés is indukálhat eredményt művészi produktum esetében. „Egy művész félre-észlelhet (máshogy értelmezhet, mint a nem-művész) egy műtárgyat, ilyenkor a félreértelmezés által még mindig elindulhat saját gondolatának számárvezetőjén.”¹

„Amikor a műalkotás megszületik (...) az öntudatlan tevékenység elkészül a maga programjával és hirtelen öntudatossá vált.”² Azonban az alkotás nem csak a művet létrehozó művész vagy közösség szándéka, nem csak az adott kor stíluslehetőségeiből fakadó fogalmazási elvek alkalmazásainak a következménye, hanem a mű és az anyag belső akarata is egyben, mely ugyanúgy meghatározhatja az alkotó–mű–anyag előtt álló lehetőségeket, saját, kialakult, belső rendezőelve alapján. Ahhoz, hogy egy művész megtalálja döntéseinek okát, el kell szakadnia művétől annak létrejötte után, és gyakran kell elteltie hosszabb-rövidebb időtartamnak, hogy a művész az alkotómunka során átélt élményei leülepedjenek, rendeződjenek. Azáltal lesz önmagában is megközelíthető a mű, ha kiszakad létrejötte vonatkozásaiból, ha az alkotó és befogadó közege hagyja „magáért valóan önmagán nyugodva.”³ Az analízis feltétele tehát az önálló mű, melyet nemcsak a természetes környezetének kell elősegítenie, hanem a művésznek is azzá kell tennie saját akaratából. A műalkotás létrejöttével nem lehet figyelmen kívül hagyni létének további történéseit, ugyanis a mű, anyagi egzisztenciája, valósága ugyan azonos önmagával, de mint a jelentését magában hordó szellemi valóság önmagára vonatkoztatott jellege megszűnik. Egzisztenciája ezáltal függ – ahogy Németh Lajos fogalmazta –, a szemlélő appercepciójában való létezésről. Ez egyrészt a befogadó intenciójának és mentális felkészültségének a függvénye másrészt, hogy a mű hatásában milyen szinten ragadja meg, köti magához a szemlélőt. Mint ahogy Hans-Georg Gadamer írta Heidegger *A műalkotás eredete* című műve bevezetőjében, egy remekmű „nem jelent valamit, nem utal jelként egy jelentésre, hanem úgy mutatkozik meg saját létében, hogy a szemlélő igényli a nála való időzést. Olyannyira önmaga van jelen, hogy az, amiből vétetett, a kő, a festék, a zenei hang, a szó csak benne nyeri el tulajdonképpen jelenvaló-létét.”⁴

A művészeti értékteremtő aktus így nemcsak az esztétikai érzéktől, az alkotói megnyilvánulástól, a korstílustól, hanem az esztétikai reflexió kialakulásától is elválaszthatatlan. Ennek feltétele, hogy kialakuljon a tárgy műtárgyként nézni tudó embercsoport közössége. Ebből következően a műtárgy szempontjából lényegi kérdéssé

¹ LeWitt 1969. idézi Aknai 2001. p. 324.

² Pauler 2002. p. 228.

³ Heidegger 1988. p. 66.

⁴ Gadamer 1988. p. 21.

vált a társadalmi megítélés, mert a társadalmi megegyezés függvénye határozza meg az alkotás műtárgylétét, vagyishogy műtárgy az, amit annak minősít a társadalom. Nehezíti a helyzetet e viszony működésének meghatározásánál, hogy a fogalmak túlon túl általános, képlékeny és ezáltal megfoghatatlan közeget takarnak. Hiszen a társadalom több, különböző elemből rétegződik, melyek azon túl, hogy valamilyen szinten önállóak, átfedik és át is hatják egymást. Így egy korszakon belül több konszenzus is létrejöhet egymás mellett, – s ahogy Németh Lajos meghatározta¹ –, az iskolázottság, a kulturális szint függvényeként a különféle rétegek, csoportok művészetkonszenzusa eltérő lehet. Azonban minél inkább részletező a meghatározás, minden egyes lépéssel további kérdések merülnek fel. Az egyik probléma abból fakad, hogy nem minden társadalomnak volt, van vagy lehet művészettudata. Mi legyen hát e társadalom esztétikai jelentést is hordozó tárgyi kultúrájával, hiszen a művészet szempontjából, társadalmi konszenzus meglétét hiába is keresnénk itt. A másik probléma, hogy gyakran a társadalom nagy része mértékadónak egy korábbi korban érvényes konszenzust fogad el, hiszen sokszor egy mű előléte hosszabb, mint keletkezésének ideje, míg a megfelelő értékítélet kirajzolódik. Ebből kifolyólag műtárgyként kell kezelni azt is, amelyet egy későbbi kor művészetkonszenzusa fogad el annak. A problémákból kifolyólag a művészi érték szempontjából a művet el kell választani a mindenkori társadalmi konszenzustól, nem feledve és figyelmen kívül hagyva véleményét. A művészeti érték a tárgy immanens tulajdonsága, mert „a művészet minden történeti, társadalmi relativitása, változása ellenére – legalábbis a nagyobb kultúrköröket és történeti periódusokat illetően – ’állandó’, szubsztanciáját illetően azonos, medifikációi ellenére is megmarad önmagának.”² Ám nemcsak a társadalmi vélemény és megítélés egyoldalú viszonya áll fenn művészet és közege között. Ennek oka, hogy a művészet alakítója a társadalmi ember életének, az észlelés, érzékelés, vizuális véleménynyilvánítás új lehetőségeinek meghatározásában, mely által párbeszédet teremt múlt és jelen között, „hozzájárul a kollektív és egyéni tudatalatti feltárásához, és ezzel az emberiség önrealizáló, önmegismerő tevékenységének részese, (...) megfogalmazója a társadalom rejtett vágyainak, képekbe foglalja a transzcendentális erővel való kommunikációs inspirációkat.”³

¹ Lásd Németh 1992. p. 179-180.

² Németh 1992. p. 181-182.

³ Németh 1992. p. 187.

3.4. A romszobor-állapot; a mű jelentéskörének és létállapotának változásai

A mű saját történeti világa a műalkotás és a világ lényegi összhangjából ered, így a heideggeri megfogalmazás szerint,¹ mivel minden mű lényegileg időzített, a műalkotás elveszítheti tulajdonképpeniségét a számunkra való aktualitása elvesztésével. Mivel a múlt a műben rétegződött készültek, így saját struktúrájába foglalta a mulandóságot, mert ez ellen a mű anyagi valósága fellépni nem tud. Maga a mű elmúlása saját lehetősége, hogy eljusson a bizonyos, ám meghatározatlan elmúláshoz. A műalkotások esetében Heidegger kétféle időről beszél. Az egyik magában a műben megállapított idő, míg a másik ennek az időnek a múltbelisége, végleg elmúltsága. A kérdés az, hogy a biztos anyagi megsemmisülés törli el a mű létét – ha egyáltalán eltörölheti –, vagy már korábban bekövetkezhet olyan változás a mű létében, mely eredményezheti ezt az állapotot? Mivel minden kész műalkotás tárgyiassága révén a múltban keletkezett, ezáltal e folyamat a múltban játszódott le, olyan gondolati és szakmai struktúrák között és befolyása által, mely viszonyok egyáltalán nem biztos, hogy a jelenben vagy a jövőben fennmaradnak. E kérdéskört vizsgálva fogalmazta meg W. H. Bossart kritikus véleményét: „Mínt hogy minden műalkotás eleve saját történeti világában kell értelmezni, a múlt művészete számunkra elveszett.”² E kijelentés, azt feltételezi, hogy a megváltozott szellemi és anyagi struktúrák révén a mű jelentésstruktúrái is oly mértékben megváltoztak, hogy egy adott mű számunkra most a jelenben már más mű, mint ami volt, és ami lesz. Azonban lehetséges-e az, hogy bár az ember az elmúlt tízezer év alatt nem esett át alapvető és lényegi – akár fizikai, genetikai, akár szellemi képességét illető – változáson, mégis csak a civilizációs különbségek és árnyalatok révén, értelmezhetetlenné válnának e művek legbensőbb szellemi tartalmai az idő múlásával? Nyilvánvalóan nem, de a mű megértésének feltétele, a mű korának látásstruktúrájának, a történelmileg és társadalmilag meghatározott alkotói gondolkodás mechanizmusának a rekonstrukciója. Mivel minden kor kialakítja a maga ábrázolási rendszerét, ha e rendszer működését és annak logikáját nem ismerjük, a művet félreértelmezhetjük. „A múlt művészetét általában a jelen konvencióin keresztül értelmezzük, ezzel általában félre is értjük a múlt művészetét. A művészet konvenciói műtárgyak létrejötte által változnak.”³ Félreismerhetjük a látszólagos szubsztanciának az állapot jellegét, még ott is, ahol magát a folyamatot, amelynek ez alá van rendelve, nem ismerjük félre. A tévedés, félreismerés, félrevezetés lehetősége azonban nem

¹ Lásd Heidegger 1988. p. 132.

² Bossart 1968-69. In: Heidegger 1988. p. 133.

³ LeWitt 1969. idézi Aknai 2001. p. 324.

szünteti meg a mű múltét, és nem tántorítja el a befogadót a mű megőrzésének heideggeri aktusától, amin nem az elterjedtebb befogadás szóhasználatot érti, hiszen hangsúlyozza, hogy a megőrzés olyan tudás, mely nem a pusztá átélés körébe vonja a művet. „A mű megőrzése azt jelenti: benne állunk a létezőnek a műben megtörténő nyitottságában. De a megőrzés bennállása: tudás. A tudás azonban mégsem valaminek a pusztá ismerete és elképzelése. Aki valójában ismeri a létezőt, az tudja, hogy mit akar a létező közepette.”¹ A mű lényegét illetően, vagyis potenciálisan – ugyanabban az értelemben, mint a folyamat vagy a lét – örök marad-e azáltal, hogy a mű legsajátabb valósága azáltal működik, hogy a művet megőrizzzük az önmaga által megtörténő igazságban? Az örök értelemtartam megőrzésének feltétele a mű múltében való lenni hagyása, akként, ami, feltételezi a mű jelenbeli és jövőbeni értelmezhetőségének mértékét, mert „a mű, mint mű, kizárólag ahhoz a területhez tartozik, melyet önmaga nyit meg. Mert a mű múlté az ilyen megnyilatkozásban és csak ebben van jelen.”² A múlt és a jelen szüntelen korrelációja, tehát a mű léte, a megőrzés és megújulás dialektikus együttélése. Így a mű időben való léte többdimenziójú. Ezt Heidegger egy régi bútor példáján értelmezte,³ amikor azt vizsgálta, hogy mi a múlt egy régi bútorban. Heidegger magyarázata: a világ, amelynek részese volt. Mivel e tárgy most is létezik, itt van, így a jelenben is létezik, mert csak ebben tud létezni. De mert egy elmúlt világhoz is tartozott, a jelenbeli tárgy egyúttal múltbeli is, mert őrzi önmagát, ezáltal életben tartja a múltat. Így a tárgy önmagában is történeti, ugyanakkor bekapcsolódik a mindenkori jelenbe, aminek a következménye, hogy szüntelenül átalakul, változik a jelentése. Vagy a korábbi jelentései kapnak új összefüggést, vagy egyes jelentései elvesztik korábbi érvényüket. Ebből következően felmerülhet a kérdés, hogy a múltból ránk maradt, ránk hagyományozott tárgyak, milyen mértékben tekinthetők objektív dokumentumnak? A kérdés aktualitását jelzi, hogy a történészek általában az írásos dokumentumokat fogadják el annak, holott ennél a tárgyi objektumok összetettebb és árnyaltabb jelentéseket adhatnak az adott társadalom viszonyairól. Hiszen nem csak értékstruktúráját szimbolizáló tevékenységét, reprezentációs igényét dokumentálják, hanem „vallanak a kor emberének mentális felszereltségéről, koncipiális készségéről, érzelmvilágáról és érzékenységről, sőt rejtett vágyairól, 'vágyvalóságáról', a képzeletbeliben átélhető potenciális lehetőségeiről, a mélytudat folyamatairól.”⁴ A mű lényege addig állhat fenn, amíg a térben kiterjedő anyag alapvetően ugyanazt az eszmét

¹ Heidegger 1988. p. 104.

² Heidegger 1988. p. 68.

³ Lásd Németh 1973. p. 87.

⁴ Német 1992. p. 230.

generálja. Mivel a műtárgy, mint alkotott mű a múlthoz tartozik, hogy hatni tudjon most is, el kell jutnia a jelenhez, ami a fentebb említett történelmi, művészettörténeti megközelítés az egyik lehetőséget nyújtana, hogy megtörténhessen a szellemiben való újraalkotás. Hiszen a művek létrejöttükkel többé – legalábbis elvben – nem változnak. Az alkotómunka befejeztével azonban csak a történés építkező jellege zárult le a lét folyamataiban, ezáltal számunkra nem iktatózott ki a jövő, annak ellenére, hogy a művészeti történés vagy fejlődés közvetlen mozgatórugói már csak más, új művek lehetnek, de ezek létrejöttének valamilyen mértékig előfeltétele a megelőző stádiumot képviselő művek.¹ Ezáltal nem merül ki a mű léte létrejöttével, a múlt nem csupán passzív mozdulatlanság, nem jelent teljes változatlanságot, élettelen merevséget, ugyanis jelentésköre nem mindörökre rögzített. Ahogy az alkotói folyamat során, a következő stádiumok keresésekor nem beszélhetünk teljes meghatározottságról, mert a lehetőségek sokasága sorakozik fel, melyek a folyamatnak még nem tartoznak a lényegéhez, úgy lehetőségei révén változik, alakul vagy újjászületik minden történelmi pillanatban a kész mű, ezáltal téve hozzá sajátos, egyéni jelentés-összetevőit a folyamatokhoz. Az alkotómunka során egyetlen lehetőség valósul meg, míg a többi megszűnik, lehetetlenné válik. A munka előrehaladtát a lehetőségek folyamatos kiválogatása teszi lehetővé, aminek az eredménye egyfajta fokozódó korlátozás, mert mind szűkebbé válik annak a köre, ami megtörténhet, hogy végül csak egy lehetőség számára maradjon esély a megvalósulásra. A kategoriális megfontolás csak a szubsztancián keresztül létjogosult, mert a szubsztancia az, ami a folyamatban is értelmezhető. Ennek ellentétének látszik az állapot, ami viszont nem marad meg a folyamatban, mert ő éppen a folyamatban keletkezik és múlik el. Míg a folyamat tart az állapot változik, ám pont az állapotok tartós váltakozásából épül fel a folyamat.

A kész tárgyak időben változatlanok, mert az adott körülmények közé ágyazódnak, időbeni létük csak passzív megmaradás, illetve a használat révén az elhasználódás. Ezzel szemben a műalkotások saját korunk részesei is, mert „a műalkotás az egyetlen ’tárgy’, amely metamorfózison megy át.”² Ennek két oka lehet. Az egyik, a mű állagának megváltozása, amely egyúttal jelentésmódosulással is járhat, hiszen a mű érzéki és konkrét anyagságának változása, megváltoztathatja a mű jelentését is. A másik ok, hogy a mű, mint jelentést hordozó értékvalóság a mindenkori észlelő, befogadó tevékenységét feltételezi. A társadalmi viszonyulások változásával a megmaradó forma ellenére egyes jelentések elenyésznek, átalakulnak, vagy esetleg

¹ Lásd Fülep Lajos a VI. és V. századi görög művészettel kapcsolatos gondolatmenetét p. 102.

² Német 1992. p. 203.

megmaradnak. Bizonyos jelentéseit, melyek a kortársak tagjai előtt nyilvánvalóak voltak elveszítheti, míg ugyanakkor újabb és újabb jelentéseket kaphat, melyeket továbbvisz, rétegződik jelentéskörébe a ráakódó asszociációk során. Ennek következtében előfordulhat, hogy a forma jelentése, mondanivalója már korántsem az, amiért létrehozták, amit valaha jelentett, hanem az, amit nekünk mond, közvetít. Ezáltal nyer létjogosultságot W. H. Bossart kijelentése,¹ hiszen számunkra a mű múltjából ténylegesen csak az létezik, ami a jelen részévé vált a metamorfózison keresztül. Ennek a fennmaradási formának a jellemzője, mind a mű, mind a befogadó részéről az önújraképződés az öntranszcendencia. „Ez jellemzi Hartmann szerint a szellemi élet történelmi folyamatosságát, és – tegyük hozzá – ez jellemzi a mű, történelmi létét is.”² Ezáltal lehet örök értelemtartama a műnek. Egyedül az értelem, az érték bizonyul maradandónak az időben, annak ellenére, hogy nem szükséges örökké tartania egy értékes dolog reális létének, mert a reális, valóságos lét nem tarthat örökké, azonban ennek értékessége vagy értéke – mivel nem reális valami – örökké válhat.

Szüntelen dialektika és mozgás hatja át tehát a jelentéseiben élő mű, történelmi létét. Végtelen folyamatról van szó, mert a jelentésváltozások a mű részévé váltak. A mű a történelmileg meghatározott szemléletmódokban, mint a benne rejlő értelmezési lehetőség merül fel, ezáltal a mű önmaga is feltárulkozik. Az önmagát feltáruló mű – bár lényegét tekintve minden korban ugyanazt az eszmét hordozza – értelmezésmódja nem egy, hanem csak többféleképpen lehetséges, mert kimeríthetetlen jelentéspotenciállal bír. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy feloldódik a szubjektivitásban a mű jelentése, hiszen minden különböző viszonylatrendszerekben feltárulkozó jelentés, már eredendően a műben van. Ha egy jelentésfelvetés nincs benne a műben, vagy olyan viszonylatrendszerbe próbálják helyezni, melyre nem alkalmas a mű, akkor a befogadó értelmezése a szubjektív önkény határán lép túl. A mű „minden pillanatban azonos és nem azonos önmagával, szubsztanciája csak a képzeletében teremthető meg, ugyanakkor mégis minden változata objektív, a szüntelen önrealizálás konkrét megnyilatkozása. Energiaként is értelmezhetjük tehát, amelynek létezési formája csupán történelmileg meghatározott és változó 'képzelti kísérlet' révén ragadható meg; azaz a mű szüntelenül átrétegződő jelentésstruktúra.”³

Munkáim esetében az idő szerepe több kérdést is indukált, mivel egyes szobraim egyben maradása időben – nemcsak általában egy szobor, hanem az ember mércéjével is – igen szűkre szabott. Mint minden szoborra, így az én munkáimra is igaz, hogy

¹ Lásd Bossart 1968-69. In: Heidegger 1988. p. 133.

² Németh 1992. p. 204.

³ Németh 1973. p. 94.

időbeni létük három periódusra osztható. Ezek a konstruálás előtti, a felállítás és az összeomlás közötti – amikor áll a szobor – és az összedőlés utáni állapotok. Az összerakás, az összeillesztés egy természetes folyamat. Építkezés, keletkezés, születés. Megszületett műveim statikai nyugvópontot reprezentálnak. A nyugvópont egyensúly akkor áll fenn, ha az egymásra ható erők eredője nulla. Ebből és abból a fizikai tényből – miszerint a szilárd testek terheletlen állapotban sem feszültségmentesek, mert a szilárdság az anyag részecskéi közötti vonzás illetve taszítás következménye – következően, a nyugalomban levő szobor is magába foglalja ezen erőhatások következtében történő mozgást. „Ha a nyugalom magába foglalja a mozgást, akkor lehetséges olyan nyugalom, amely a mozgás benső koncentrációja, tehát éppen a legfőbb mozgalmasság – feltéve, hogy a mozgás jellege ilyen nyugalmat követel meg. Az önmagában nyugvó mű nyugalma ilyen jellegű.”¹

Egyes szobraim közeljövőben várható és ezáltal átélhető összedőlése vagy magába roskadása generálta bennem azt a kérdést, hogy az önmagában nyugvó mű, csak az első két periódust tartalmazza szobraim esetében, vagy magában foglalja az utolsót is? Azaz az utolsó periódusnál fontos kérdés, hogy az összedőlt tárgyat, a romszobrot tekinthetjük-e megsemmisült műnek, illetve ha nem, akkor mi a romszobor-állapot? Sérül vagy változik a szobor ideája a tárgy összedőlésével? Módosul-e az az igazságtartam, amit ezek a szobrok állítanak?

Úgy gondolom, hogy munkáim szellemi tartalmát nem e fizikai történések befolyásolják, mivel az utolsó periódusban bekövetkező romszobor-állapotból következtethetünk az első két periódus szobrászi szituációjára. Vagyis a mű létében csak fizikai változások történtek, szellemi semmiképp, az idea sértetlen marad. Ez azért is igaz, mert az utolsó periódus anyagi állapota önmagában nem hordozna semmi szellemi tartalmat, mert a pusztulás, a megsemmisülés – melynek eredménye a rom – önmagában nem hordoz értékvalóságot. Ennek meghatározója csakis az előző két állapot: a mű megszületése és léte. Mivel a pusztulásnak nyoma marad a rom által, ez értékfordozóvá válhat, ami azért állandó, mert a pusztulás folyamata kapcsolatot teremt mű és a mű romja között. Azáltal, hogy az utóbbi az előbbiből következett – ráadásul úgy, hogy a folyamatnak a szobor szerkezetéből eredendően logikája van –, a romszoborból visszaigazolható és kereshető nemcsak maga a mű, hanem annak keletkezése, létrejötte is.

Tehát minden mű bizonytalanságot teremt. A fentiekből kitűnik, hogy szobraim esetében ezt a bizonytalanságot nem a szobrok összedőlésének drámai pillanata jelenti,

¹ Heidegger 1988. p. 77.

mert ez az állapot mind a három periódusra jellemző. Így amikor a műben a heideggeri értelemben vett igazság működésbe lépése bizonytalanságot teremt, ugyanakkor érvényteleníti a bizonyosat. Az addigi sohasem támasztja alá a műben felnyíló igazságot, ami belőle sohasem vezethető le. „A mű megdönti az eddigi kizárólagos valóságát. Ezért amit a művészet megalapít, az sosem egyenlíti ki a kéznéllevő és a rendelkezésre álló.”¹ Ez a megállapítás szerintem a romszobor-állapotra is igaz, és ha ez az állapot bekövetkezik valamely munkám esetében, ezért nem tartom majd megsemmisült szobornak, mert minden mű, Heidegger felfogása szerint,² lényegileg időzített és csak a számunkra való aktualitása elvesztésével veszíti el a műalkotás a maga tulajdonképpeniségét. E végzetes jelleget a filozófus a műalkotás és a világ lényegi összhangjával magyarázza: a mű saját történeti világával, mert a mű „legsajátabb valósága csak ott működik, ahol a művet az önmaga által megtörténő igazságban őrizhetjük.”³ Hagyjuk a művet műként lenni, ez a mű megőrzése. Csak a megőrzés számára adódik „a mű alkotott-létében valóságosként, azaz: műszerűen jelenlevő.”⁴

A romszobor-állapot értékvalósága kapcsán a mű megőrzése mellett fontos szempont, hogy szobraim alkotásakor nem a romszobor-állapot létrehozása a cél. Fel sem merül bennem semmilyen romantikus indíttatás a romok iránt, hanem egyszerűen elfogadom, hogy munkáimnak egyik sarkalatos jellemzője ennek az állapotnak a viszonylag korai bekövetkezése, hogy ennek az állapotnak az időtartama lényegesen hosszabb, mint az azt megelőző alkotási folyamat és a mű létének időtartamának terjedelme. Szerintem azáltal, hogy már a művek alkotásánál tudatosult bennem a szobraim várható sorsa, biztos vagyok abban, hogy ez hatással volt már az alkotói folyamatra is. Így nemcsak tudatosult bennem a munka során a romszobor-állapot várható bekövetkezése, hanem ezáltal is, és a szobrok szerkezetének logikája által is – melyből következik az összedőlés logikája, természetesen figyelembe véve más tényezőket is: például a minden egyes csontra jellemző más és más anyagi tulajdonság – a romszobor-állapot nem pusztulást, tönkremenetelt és értékcsökkenést jelent. Ellenkezőleg, ugyanúgy építkezést – mint az előző két periódus esetében –, mellyel természetesen együtt járhat értékmódosulás is, de ez a mű esszenciáját változatlanul, érintetlenül hagyja.

¹ Heidegger 1988. p. 114.

² Lásd Heidegger 1988. p. 132.

³ Heidegger 1988. p. 106.

⁴ Heidegger 1988. p. 103.

A romszobor-állapot meghatározása során óhatatlanul felmerül a kérdés, hogy a műnek ez a létállapota mennyire egyeztethető egy torzó létállapotával. Azaz, van-e eltérés a romszobor-állapot és egy torzó között. (A torzón itt nem egy művészi megnyilatkozási formát értek, hanem a történelem folyamán létrejövő műalkotás-töredéket.) Így a különbség akkor kezd tapinthatóbbá válni, amikor úgy tesszük fel a kérdést, hogy megegyezik-e a romszobor-állapot a töredékkel? A töredék az egésznek valamely tört része, vagyis a szobor eredeti anyagi megjelenése mennyiségileg csorbát szenved. Ez gyakran azt eredményezi, hogy a szobor konstruált formarendje megbomlik nem csak azáltal, hogy részek válnak el és semmisülnek meg, hanem azáltal is, hogy az eredetiből megmaradt formák esetleges törési és szakadási felületekkel egészülnek ki. Ezzel szemben a romszobor-állapotból nem következik – mert nem következhet – az, hogy lennének részek, melyek megsemmisültek, tehát anyagi mennyiség terén az egész megmarad egésznek. Azonban a legegységelműbb különbség az, hogy amíg szobraim esetében a romszobor-állapotból vissza lehet következtetni a megelőző szobrászi szituációra – ahogy azt a fentiekben írtam –, addig ez a torzó esetében nem mondható el. Erre az egyik leghíresebb művészeti példa a Laokoon-szoborcsoport, melyről több példányban készítettek másolatokat a történelem folyamán, ahol az eredetinel a főalak hiányzó karjait különböző módon egészítették ki a másolatokon. Ilyen esetekben, ha nincsen egyéb dokumentum az adott műről, csak következtetni lehet a mű eredeti állapotára.

Egy torzó tehát nem viselheti magán teljes mértékben a romszobor-állapot jellegzetességeit. Ebből kifolyólag szobraim esetében kérdésként felmerülhet, hogy amikor már nem lehet következtetni a romszobor-állapotból a szobrászi konstrukcióra – azaz lényegében megszűnik a romszobor-állapot – torzó lesz a művem, vagy megszűnik a szobrom müléte? Vagy ha úgy tetszik, szobraim lehetnek-e torzók? A művészettörténet során keletkezett torzókat ugyanúgy szobornak határozzák meg, mint az ép plasztikákat. Ennek oka az, hogy ezek a művek továbbra is hordoznak magukban esztétikai és szellemi értékeket. Véleményem szerint szobraim esetében azonban nem következhet be ez az állapot, mert ha megszűnik a romszobor-állapot, ekkorra már oly mértékben sérül műveim szerkezeti felépítésének logikája és formarendje, hogy megszűnik az eredeti mülét. Ez nem azt jelenti, hogy a keletkezett romból nem kerülhetnek elő esztétikailag értékelhető darabok, de ezek már egy teljesen új értékvalóságot fognak reprezentálni, melynek nem sok köze lesz az eredeti szobrászi élményhez.

Nem csak az az izgalmas kérdés, hogy egy mű műléte mikor semmisül meg, koordinálható-e ennek időpontja, hanem az is, hogy mikortól számít egy mű műnek? Erre nyilvánvalóan nem lehet az a válasz, hogy ha elkészül a mű, hiszen rengeteg példa akad a művészettörténetben befejezetlen, félbehagyott alkotásokra. Elég ha csak Michelangelo szobrászi életművére gondolunk, ahol alig akad – egy-két szobortól eltekintve: Pieta, Dávid, Mózes és több szinte nincs is – úgymond befejezett műre példa. Ez még akkor is igaz, ha minden kor másképpen gondolkodik a művészi befejezettségről. Ezen túlmenően szintén több példát lehetne sorolni olyan esetekről, amikor egy műalkotásról csak a tervek, modellek, esetleg rajzok, vagy pusztán leírások maradnak fenn. Itt többféle tipikus példa is megemlíthető.

Az egyik Leonardo Sforza-émlémműterve. Erről több rajz és kisplasztika fennmaradt. A rajzok egyértelműen Leonardo munkái, míg a kisplasztikák közül a Budapesti Szépművészeti Múzeumban őrzött példányt tartják a kutatók egyöntetűen Leonardóhoz a legközelebb állónak, de ennél a példánynál sem jelenthető ki teljes bizonyossággal, hogy saját kezű alkotása. Ezen túlmenően Leonardo készített egy 1:1-es agyagmodellt, melyről Luca Pacioli feljegyzései alapján tudunk. Ezt az agyagmodellt azonban, miután 1493-ban közszemlére tették, a megrendelő Lodovico il Morót megbuktató, Milánóba bevonuló francia hadsereg katonái megsemmisítették. Tehát, Leonardo hozzá sem tudott látni tervének anyagban történő megvalósításához. Az ideából csak morzsák maradtak fenn, mégsem tagadhatjuk a műlet valóságát, hiszen a művészettörténet szempontjából az egyik legizgalmasabb és legnagyobb szobrászati vállalkozás volt a lovas szobrok terén e mű, mert Leonardo nem csak az ágaskodó ló kiélezett statikai szituációját oldotta meg, hanem a lovas szobrok állandó komponálási problémáját, azt, hogy az oldalnézet a ló tömegaránya miatt mindig is túl hangsúlyos. Vagyis Leonardo minden ízében körplasztikát komponált, melynek hatása a szobrászat további eseményeire és magukra a szobrászokra tagadhatatlan.¹

Egy másik érdekes példa a műlet létrejöttének szempontjából – a klasszicizmus építészetének egy áramlatának – a „francia forradalmi építészet”² ránk maradt tervei. Ennek az irányzatnak a kialakulása történeti okokra vezethető vissza, mert a francia forradalmat megelőző időszakban az állandósult gazdasági válság megbénította az építészetet. Nem kerültek kivitelezésre tervek, sőt, több korábban elkezdett munkát is abbahagytak. „A szándék és a cselekvést bénító viszonyok egyre élesedő feszültsége

¹ Lásd Chastel – Ottino Della Chiesa 1989. vagy Whiting 1993.

² Lásd Pevsner 1972. vagy Szentkirályi 1980.

szellemi síkon, a művészi alkotótevékenységben is valamilyen oldódást keresett.”¹ Ennek következménye lett ez az építészeti irányzat, mely a megrendelői akarat, az anyagi és technikai korlátok és kivitelezési problémák béklyóitól megszabadulva grandiózus építészeti látomásait rögzíthette, igaz „csak” terv szintjén.² Ezek a tervek mai mércével mérve is gigantikusak, hiszen a szabályos mértani testekre visszavezethető épületek tervezett méretei meghaladták a több száz métert is. Nyilvánvaló volt már az építészeknek is, hogy koruk technikai fejlettsége és lehetősége messze nem teszi lehetővé ezen épületek megvalósítását. Mivel ezt tudatosan felvállalták, a koncepció része lett a korlátok nélküli tervezés, hiszen nem kellett számolniuk a kivitelezés lehetőségeinek korlátaival. Ez esetben olyan építőművészetet hoztak létre, ahol a mű már nem kizárólag csak egy épület lehet, hiszen a megrajzolt terveket és a modellt, mint tárgyat, a múlt szintjére emelték. Ezek nem csak előfelvetések, nem csak az első gondolatok rögzítésének módjai, hanem a múlt kiteljesedésének színhelyei is egyúttal. Hol van hát a touche pillanata? Minden mű belső logikai rendje más. Ha elfogadjuk, hogy a mű létrejöhet már a tervezés szintjén is, sőt, hogy azok is műalkotások, amikről csak leírások alapján tudunk (például a rhodosi kolosszus), akkor esetleg kijelenthető, hogy a múlt létrejöttének egyetlen kritériuma a rögzítés minimális módja? Technikailag van-e különbség, hogy egy valaha létezett, vagy egy el nem készült műről maradt fenn pusztán ennyi, vagy, hogy a mű eredeti koncepciója tűzte ki célul a rögzítés minimális metódusát? Ehhez elégséges lehet a legalsó foka, a gondolati szint? Például szájhagyomány, vagy egészen egyszerűen a művészek közötti párbeszéd? Lehet olyan szituáció, ahol elég csak beszélni a műről? Elképzelhető, mert nem lehet kizárni semmilyen eshetőséget. Talán a múltnak is megvannak a maga létretegei, ám úgy gondolom, hogy szobrászi tevékenységem esetében – és valószínűleg általában a művészet esetében – az anyagban történő rögzítés és az anyagokban való gondolkodás alapvető fundamentuma a múlt létrejöttének.

Egy szobrász gondolata, plasztikai terve mindig egy-egy sajátos szobrászi kiindulópont, szemszög. A megvalósult mű azonban ennél sokkal összetettebb lehet, rendelkezhet olyan információkkal is melyek függetlenek az alkotótól. „A művész akarata másodlagos a folyamathoz képest, amit ő indít el az ötlettől a megvalósításig. Akarata csak az *ego* jele lehet.”³ Ezért majd minden munkám megvalósulásakor kell hosszabb, rövidebb időnek eltelnie, míg saját szobrommal ismerkedhetem, valamilyen

¹ Szentkirályi 1980. p. 293.

² Például: Étienne-Louis Boullée: *Bibliothèque Nationale*, Newton emlékmű; Claude-Nicolas Ledoux: *Chaux ideális város terve*, a párizsi vámházak: *Barrière de l'Enfer*, *Barrière du Trône* stb.

³ LeWitt 1969. idézi Aknai 2001. p. 323.

szinten létét megfejtethetem. „A művész nem tudja művészetét elképzelni és észlelni, amíg el nem készül.”¹ A mű további létét alapvetően befolyásolhatja, hogy hogyan viszonyul az alkotó művéhez! A kész mű megélésének és megértésének igénye számomra erőteljesen átélt belső kényszer, melynek következménye, hogy gyakran új felismerésekre vezet szobraim kapcsán.

Úgy gondolom, hogy a szobor több lehet önmagánál. Különösen a csontos szobraim vezettek erre a gondolatra, amikor felmerült bennem a kérdés, hogy ha csontot applikálok a szobraimba, akkor a valaha létező és élő szövet létállapotát miként lehet definiálni a munkáimban? Lehet-e a holt szövetnek léte? A csont, mint holt szövet használata először is érdekes statikai problémákat vet fel, hiszen a csontok hasonló funkciót, de jóval nagyobb terhelést viselnek, mint ahogy azt tették az élőlényben mint élő szövetek. A csontról mint szerves anyagról, sőt mint testrésztől óhatatlanul az embernek valami élő dolog jut az eszébe, ami keletkezett, nőtt, fejlődött, majd elpusztult. Ám így pusztulva is az élőnek az emléke maradt. A csontos szobraim bazaltelemei, súlyos és komor feketeségükkel ezt a porladó emléket próbálják maguk alá gyűrni. Mivel munkáim állnak, vagyis működőképesek, így a holt szövet győzedelmeskedett a tehetetlen súly fölött, tehát kijelenthető, hogy a szellemi, tudati és a biológiai lét megszűnése után is beszélhetünk a létezés egy minőségében megváltozott formájáról. Itt a minőség számomra nem alá vagy fölérendelést jelent, hanem átminősülést: biológiai lényből csak tisztán szellemi „lénnyé” és annak fizikai realizálásává, vagyis szoborrá.

Hasonló átalakulást figyelhetünk meg más egyéb szobrászi anyagokon, ahol már nem az élő fa anyaga a szobor fája, már nem a kőbánya tömbje a megfaragott kő, az agyagbánya agyagjához semmi köze a kiégett kerámiának és a megolvasztás után megmunkált fém egy egészen új anyag. Megváltozott színük, szemcsézetük és minden szemmel látható tulajdonságuk, és ezáltal létük az alkotómunka során új értelmet nyert. „A felület nélküli, fakéreg fedte, hegybe temetett, rögbe ágyazott, sárba süppedt dolgok kiváltak a káoszból, felhámot kaptak, beléptek a térbe és fényhez jutottak, amely ugyancsak munkál rajtuk. S ha a megmunkálás, amin keresztülmentek, nem is változtatta meg az alkotórészek egyensúlyát és természetes viszonyát, az anyag látható élete mégis átalakult.”² A csont különlegessége számomra abban rejlik, hogy míg a fa, a kő, az agyag vagy a fém élettelen természetes anyagokból válnak „élő” szobrászi formákká és anyagokká, addig a csont esetében az élő szövet léte bezárultával elpusztul,

¹ LeWitt 1969. idézi Aknai 2001. p. 324.

² Focillon 1982. p. 54.

holtta válik, majd végigmegy ugyanazon az átalakulási folyamaton, mint a többi fentebb említett anyag. Az a tény, hogy a csont és mellette minden anyag befolyásolja egy mű szellemi értékvalóságát, a csont mellet egy másik anyag példájával is tudom igazolni:

Ha egy szobrász számára egy anyagtípus különösen fontossá vált munkája során, a személytelen anyagot gyakran ruházza fel képzeletében személyes tulajdonságokkal, melyek nemcsak az adott szobor alkotásakor játszhatnak fontos szerepet, hanem a már szuverén mű létében is. Ezt számomra rendkívül hitelesen igazolja egy olyan példa, melyet nem oly rég élhettem meg és gondolhattam át egy a későbbiekben megrendezendő szobrász szimpózium kapcsán. A szimpóziumnak a Szentesi Református Egyház adna otthont, melynek apropója az, hogy a Szentesi Református Nagytemplomon folyamatos felújítási munkálatok folynak, ami során a tetőszerkezet felújításakor több köbméter faanyag került ki a régi tetőszerkezetből. Ez a faanyag adná a megrendezendő szimpózium számára az alapanyagot. Szobrászi munkám során gyakran előfordult, hogy az éppen a kezem ügyébe kerülő anyagnak elképzeltem a hozzám vezető útját. Számomra éppen ezért izgalmas például kőbányákban megfordulni. Hasonlóképpen képzeltem el ezeknek a tetőgerendáknak az útját, ahogy ezelőtt körülbelül kétszázötven évvel kivágták őket valahol Erdélyben, leúsztatták a Maroson vagy a Körösökön, és az ácsok – a mai mestereket megszégyenítő technikai bravúrral – beépítették őket a tetőszerkezetbe. Ez a faanyag kétszázötven éven keresztül átítatódott az Úr házának igéivel! Ha egy szobrász elmegy egy szimpóziumra egy konkrét tervvel, egy letisztult ideával és ezt a gondolatot kétszer ugyanúgy megvalósítja – egyszer a fentiekben leírt faanyagba, míg másodszor fatelepen vásárolt anyagba –, szerintem kizárt, hogy a két szobor megegyezzen! Ennek, úgy vélem, az az oka, hogy a két anyag, története és felhasználása során különböző értelmet nyert, és mivel minden anyag beleszól az alkotói munkafolyamatba, ez az egymástól különböző két értelem eltérő dimenziók szerint diktál a munka során. Vallom, hogy egy mű létállapotának és jelentésének alapvető szegmense az alkotás anyagának értékvalósága!

A csont estében éppen ezért izgalmas kérdés, hogy hogyan viszonyulhatunk akkor egy olyan anyaghoz, mely egy pontot megelőzően maga is szuverén tulajdonságokkal és értékekkel bír? Ezt talán a pusztulás végérvényesen megsemmisítette? De hiszen a belső tulajdonságoknak fizikai kivetülései is lehetnek, amit a még szét nem porladó csont évszázadokig vagy akár évezredekig megőrizhet. Ezek a tulajdonságok nem épülnek-e be ugyanúgy a szoborba, mint a csont anyagi valósága? Ma, amikor egy DNS-molekulából élőlényeket, sőt lassan már az embert is képesek leszünk klónozni, kijelenthető, hogy szobraim is őriznek olyan DNS-molekulákat és ezáltal információkat,

melyek alapján elő lehetne állítani élőlényeket. Kérdés, hogy ez az előállítás milyen mértékű teremtés? Befolyásolja-e a szobor szellemi értékvalóságát a szerves élet ilyen szempontból rejtett léte és ebből kifolyólag a klónozás lehetősége? Azt kell-e gondolnunk, hogy e szellemi élet még föl nem mért és le nem írt térségeiben olyan ismeretlen lakozik, melyet megérteni és megnevezni nem tudunk, csak megsejteni, megérezni? Lehet-e a szobrászi formát e módon önálló „valóságként” felfogni s mintegy „élőlénynek” minősíteni? Ez esetben hogyan viszonyuljunk a keletkezetthez? Elegendő választ és lehetőséget kínál erre Hartmannak – a mikrofizika eredményein alapuló – a létretegek alacsonyabb viszonyrendszerének vizsgálatait?¹

Végeredményben, a térben és anyagban élő szobrászi formák vajon nem a tudatunkban élnek-e igazán, sőt kizárólagosan ott és a külső működésük nem csupán a szubjektumunkban lejátszódó belső folyamat nyoma-e? Tudatunk gyakran valamilyen nyelv, kommunikációs csatorna létrehozására törekszik, miközben a meghatározottság és az egyértelműség szintje alatti területeken is léteznek formák, mértékek és összefüggések. A szobrász számára a tudatosodás azt jelenti: formát ölt. Ennek a folyamatnak az a sajátja, hogy a tudat mindig önmagát próbálja leírni. Ezért nincs antagonizmus a forma és a tudat között, amiből az következhet, hogy a formák világa a tudatban és az anyag által a térben is azonos, csupán más-más síkon helyezkednek el. A művészi forma tudatban és a térben történő kiteljesedése során az alkotás folyamata, az anyag egzisztenciája és végeredményben a mű értékvalósága, sőt, tulajdonképpeni léte, a műalkotás immanens valósága.

¹ Lásd p. 103-104. (Lásd még Hartmann 1972. p. 82.)

Köszönetnyilvánítás

A disszertáció megírásában segítséget nyújtottak:

Somos Róbert
filozófus
egyetemi tanár, PTE BTK Filozófia Tanszék
teoretikus konzulens

Bencsik István
szobrászművész
professor emeritus, PTE MK Képzőművészeti Mesteriskola
témavezető

és

Havasréti József
kommunikációkutató
tudományos munkatárs, PTE BTK Kommunikációs Tanszék

Munkájukat külön köszönöm.

Bibliográfia

Akiyama, Hiromi

- 1995 Hiromi Akiyama. Bildhauer.
Heilbronner Museumkatalog Nr. 68

Aknai Tamás

- 2001 Egyetemes művészettörténet 1945-1980.
Dialóg Campus Kiadó – Budapest - Pécs

Cameron, Ian – Hollis, Jill

- 2000 Time, Andy Goldworthy.
Thames & Hudson – London

Carandente, Giovanni

- 1999 Chillida.
Könemann – Barcelona

Chastel, Andre – Ottino Della Chiesa, Angela

- 1989 Leonardo da Vinci, Festői életműve.
Corvina – Bp.

Cserba Júlia

- 2002 Dietman és Chillida.
Balkon, 2002. 9. sz., 25-26.

Eco, Umberto

- 1998 Nyitott mű.
Európa – Bp.
2002 Előszó. In Lippincott, Kristen: Az idő története.
Gazdasági Tanácsadó, Oktató és Kiadó Részvénytársaság

Eliade, Mircea

- 1993 Az Örök visszatérés mítosza, avagy a mindenség és a történelem.
Európa – Bp.
1999 Szent és profán: a vallási lényegről.
Európa – Bp.

Fehér M. István

- 1992 Martin Heidegger.
Göncöl – Bp.

Fehér M. István (szerk.)

- 1991 Utak és tévutak.
Atlantisz – Bp.

Ferguson, Russel – McCall, Anthony – Weyergraf-Serra, Clara

- 1999 Richard Serra Sculpture 1985-1998.
The Museum of Contemporary Art – Los Angeles

Focillon, Henri

- 1982 A formák élete.
Gondolat – Bp.

Gadamer, Hans-Georg

- 1988 Előszó. In Martin Heidegger: A műalkotás eredete.
Európa – Bp.

Gilyén Nándor

- 1982 Szerkezet és forma az Építészetben.
Műszaki Könyvkiadó – Bp.

- Gombrich, E. H.
1987 *Művészet és fejlődés.*
Corvina – Bp.
- Hartmann, Nicolai
1972 *Lételméleti vizsgálódások.*
Gondolat – Bp.
- Hawking, Stephen W.
1989 *Az idő rövid története a nagy bummtól a fekete lyukakig.*
Maecenas – Bp.
- Hawschild, Joachim
1994 München: Ulrich Rückriem; Vordringen in das Innere des Steins.
Art, 1994. 5. sz., 102.
- Heidegger, Martin
1988 *A műalkotás eredete.*
Európa Könyvkiadó – Bp
1992 *Az idő fogalma.*
Kossuth – Bp.
- Heisenberg, Werner
1975 *A rész és az egész.*
Gondolat – Bp.
- Kerékgyártó Béla (szerk.)
2000 *A mérhető és a mérhetetlen: Építészeti írások a XX. sz.-ból.*
Typotex – Bp.
- Kierkegaard, Søren
2001 *Berlini töredék.*
Osiris – Bp.
1997 *Filozófiai morzsák.*
Göncöl – Bp.
- Krauss, Rosalind E.
1999 *A szobrászat kiterjesztett tere.*
Meridian, IV. évf., 20-21. sz., 96-106.
- Legédy Péter
2000 *Művészet és Valóság.*
Magyar Művészeti Fórum – Bp.
- Lippincott, K., Eco, U., Gombrich, E. M.
1999 *Az idő története.*
Perfekt Kiadó – Bp.
- Lissák György
é.n. *A formáról.*
Láng Kiadó és Holding Rt. – Bp.
- Loboczky János
1998 *A műalkotás: „A létben való gyarapodás”: A művészet „valósága” három XX. századi művészetfilozófiában: Lukács György, Martin Heidegger, Hans Georg Gadamer.*
Akadémia – Bp.
- M. Csizmadia Béla – Nándori Ernő (szerk.)
1996 *Statika, Mechanika mérnököknek.*
Nemzeti Tankönyvkiadó – Gödöllő - Bp.

Mezei Árpád

- 1996 *Építészetelméleti könyvecske.*
N&n – Clark, Bp. – New York.

Nagy Ildikó

- 1985 A magyar szobrászat jelene (I.), Tér és tömeg.
Életünk, 1985. 8. sz., 848-853.

Németh Lajos

- 1973 *Minerva baglya.*
Magvető – Bp.
1992 *Törvény és kétely.*
Gondolat – Bp.

Pauler Ákos

- 2002 *Művészetfilozófiai írások.*
Kairosz – Bp.

Pevsner, Nikolaus

- 1972 *Az európai építészet története.*
Corvina – Bp.

Schweighöfer, Kerstin

- 1997 Amsterdam: Ulrich Rückriem; „Ich gehe in den Granit hinein”
Art, 1997. 4. sz., 88-89.

Szentkirályi Zoltán

- 1980 *Az építészet világtörténete.*
Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata – Bp.

Tatarkiewicz, Wladyslaw

- 2000 *Az esztétika alapfogalmai.*
Kossuth – Bp.

Whiting, Roger

- 1993 *Leonardo, A reneszánsz ember.*
Budakönyvek – Bp.

Szakmai önéletrajz

Tanulmányok:

- 1989-1993 Tömörkény István Művészeti Szakközépiskola, Szeged, díszítőszobrász szak mestereim: Tasnádiné T. Nagy Irén, Fritz Mihály
- 1993-1994 Művészeti Szakközépiskola, Nyíregyháza, V. évfolyam mesterem: Orr Lajos
- 1994-1999 PTE MK, Pécs, rajz-vizuálisnevelő szak, specializáció: kísérleti szobrászművész képzés mestereim: Rétfalvi Sándor, Colin Foster, Pál Zoltán
- 1999-2002 PTE MK, Képzőművészeti Mesteriskola, Művészeti Doktorandusz Képzés, Pécs témavezető: Bencsik István

Tanítás:

- 2001-2002 PTE MK, tanársegéd
- 2002- PTE MK, óraadó tanár

Egyéni kiállítások:

- 1998 Helyőrségi klub, Szentes, (Tóth Zsuzsával)
Tisza Művelődési Ház, Mindszent, (Tóth Zsuzsával)
Mokos-terem, Békéscsaba, (Tóth Zsuzsával)

Csoportos kiállítások:

- 1996 Kérleti szobrászművész hallgatók kiállítása, Pécs
Rétfalvi Sándor, R. Fürtös Ilona és tanítványai kiállítása, Nagykanizsa
- 1998 1997-es Delphi-i Nemzetközi Relief Diákszimpozium kiállítása, Athén, Görögország
- 1999 Békés megyei Fiatal Alkotóművészek kiállítása, Megyei Könyvtár, Békéscsaba
Békés megyei Fiatal Alkotóművészek kiállítása, Wenckheim kastély, Szabadkígyós
Békés megyei Fiatal Alkotóművészek kiállítása, Ifjúsági Ház, Békéscsaba
- 1999-2000 Millenniumi emlékkiállítás, Mokos-terem, Békéscsaba
- 2000, 01, 02 PTE MK, Képzőművészeti Mesteriskola, doktorandusz hallgatók kiállítása, Pécsi Galéria
- 2000, 01 „Művészek a vidék felemelkedéséért”, Nemzetközi Művésztelep Kiállítása, Mezőhegyes
- 2001 „Szobrászaton innen és túl”, Műcsarnok, Budapest
„Új tagok kiállítása”, Közelítés Galéria, Pécs
- 2002 PTE MK, Képzőművészeti Mesteriskola, végzős doktorandusz hallgatók kiállítása, Múzeum Galéria, Pécs
ART-EXPO, Szentendre
- 2003 „Kőkurzus”, Colin Foster és tanítványainak kiállítása, Pécsi Kisgaléria, Pécs

Szimpoziumok:

- 1997 Nemzetközi Relief Diákszimpozium, Delphi, Görögország
- 1999 Nemzetközi Kőszobrász Diákszimpozium, Lindabrunn, Ausztria
- 2000, 01 „Művészek a vidék felemelkedéséért”, Nemzetközi Művésztelep, Mezőhegyes
- 2001 Nemzetközi Kőszobrász Szimpózium, Lucky, Szlovákia

Köztéri szobrok, művek közgyűjteményekben:

- 1992 Gróf Klebelsberg Kuno emléktábla (Sztancsik Jánossal), Dóm tér, Szeged
- 1996 Kossuth Lajos büszt, Kossuth Lajos Gimnázium, Varsó, Lengyelország
- 1998 Réthy Zsigmond sírelmé, Ligeti-tető, Békéscsaba
- 1998-2000 Mladonyiczky Béla emlékmű, Békésszentandrás
- 1999 Lebegő kő V., VI., VII., IX. PTE MK, Pécs
Lebegő kő VIII., Szabadtéri szobrászati gyűjtemény, Lindabrunn, Ausztria
- 2000 Lebegő kő X., Ménesbirtok, Mezőhegyes
- 2001 Lk-XXI-LP-2001, Gyógyfürdő, Lucky, Szlovákia
- 2002 Lk-XXI-LP-2002, PTE MK, Pécs
Lk-XXII-LP-2002, PTE MK, Szobrász Tanszék, Istenkút, Pécs
Lk-XXIII-LP-2002, PTE MK, Pécs
Kossuth Lajos emlékmű, Békésszentandrás

Asszisztenciák:

- 1998 Fritz Mihály: II. Világháborús és 1956-os Emlékmű, Mórahalom
- 2000 Bencsik István: Millenniumi Emlékmű, Szigetvár

Képmelléklet



1. kép *Lebegő kő I.* 1998
100x130x40
nagyharsányi mészkő, kővágószőlősi homokő, bükkfa



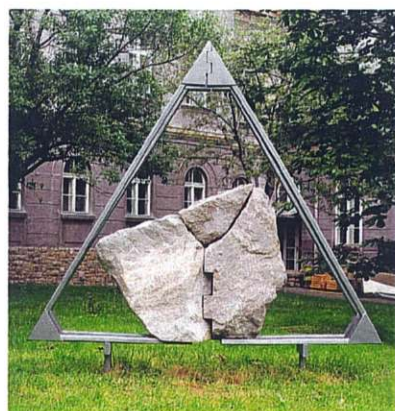
2. kép *Lebegő kő II.* 1998
40x50x25
nagyharsányi mészkő, bükkfa



3. kép *Lebegő kő III.* 1998
70x60x50
nagyharsányi mészkő, kővágószőlősi homokő, fém



4. kép *Lebegő kő IV.* 1998
60x40x40
nagyharsányi mészkő, gyufaszál



5. kép *Lebegő kő V.* 1999
230x200x60
nagyharsányi mészkő, fém



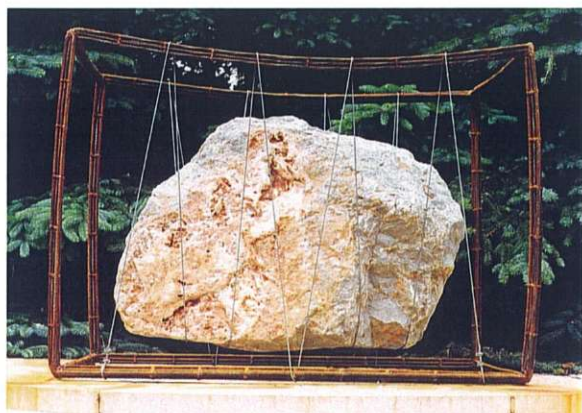
6. kép *Lebegő kő VI.* 1999
200x350x120
nagyharsányi mészkő, bazaltkocka, sántalpfá



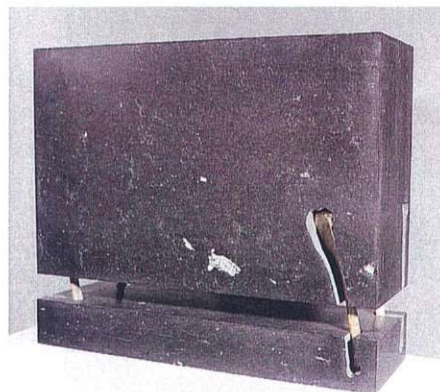
7. kép *Lebegő kő VII.* 1999
200x400x100
nagyharsányi mészkő, fémhuzal



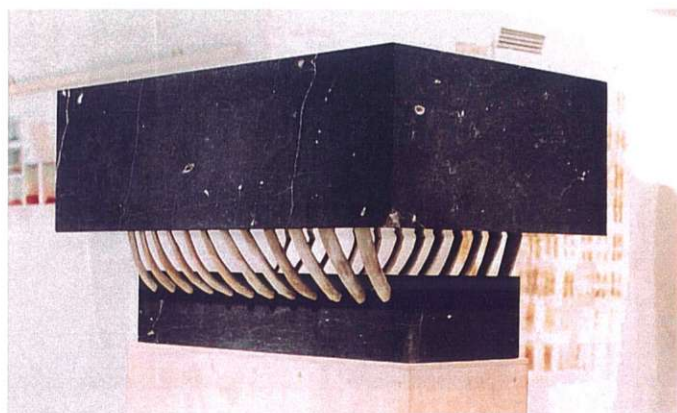
8. kép *Lebegő kő VIII.* 1999
220x200x100
lindabrunni mészkő



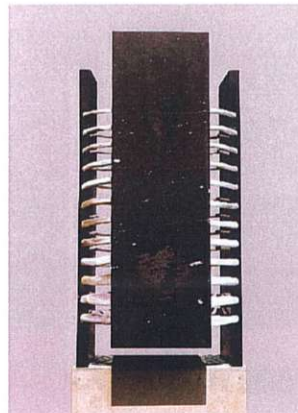
9. kép *Lebegő kő IX.* 1999
110x150x80
nagyharsányi mészkő, fémhuzal



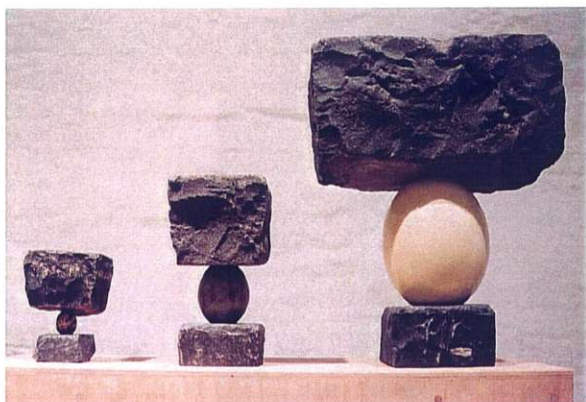
10. kép *Lk.-XIII.-LP.-2000* 2000
57x60x22
zalahalápi bazalt, őzlábszárcsont



11. kép *Lk.-XIV.-LP.-2001* 2001
45x80x50
zalahalápi bazalt, sertésbordacsont



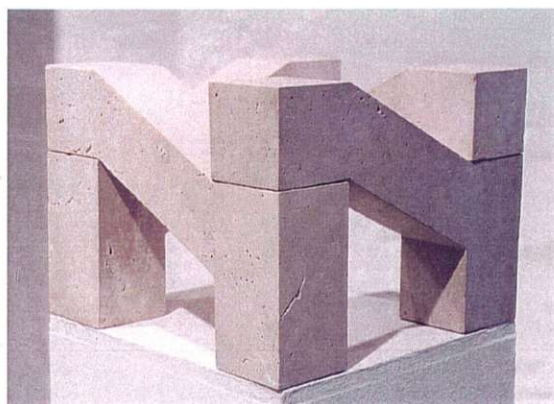
12. kép *Lk.-XV.-LP.-2001* 2001
85x44x50
zalahalápi bazalt, sertésbordacsont



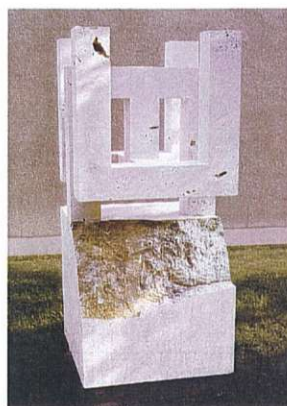
13. kép Lk.-XVI.-LP.-2001 2001
12x8x8, 17x9x9, 35x23x12
bazaltkocka, fűrj-, tűzok-, strucctojás



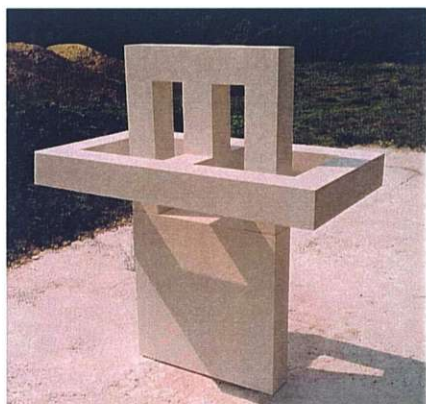
14. kép Lk.-XXI.-LP.-2002 2002
190x250x115
süttöi mészkő, sیتالpfa



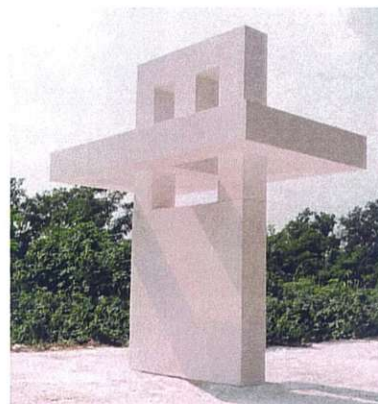
15. kép Lk.-XI.-LP.-2000 2000
30x40x40
süttöi mészkő

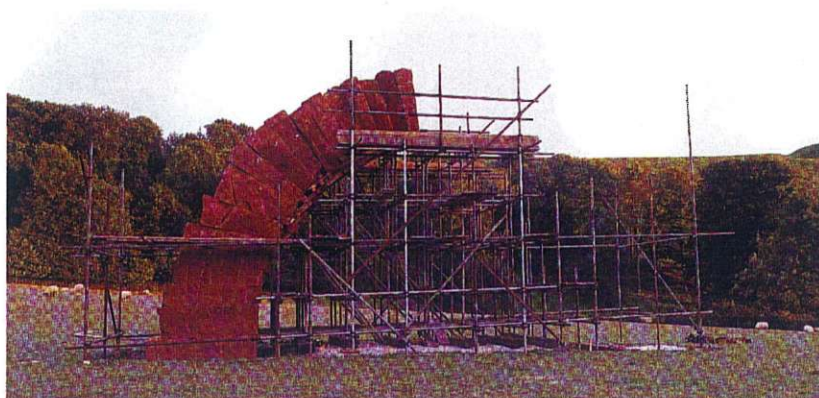


16. kép Lk.-XXII.-LP.-2002 2002
165x75x75
süttöi mészkő



17. kép Lk.-XXIII.-LP.-2002 2002
160x144x80
adria grigio (horvát mészkő)

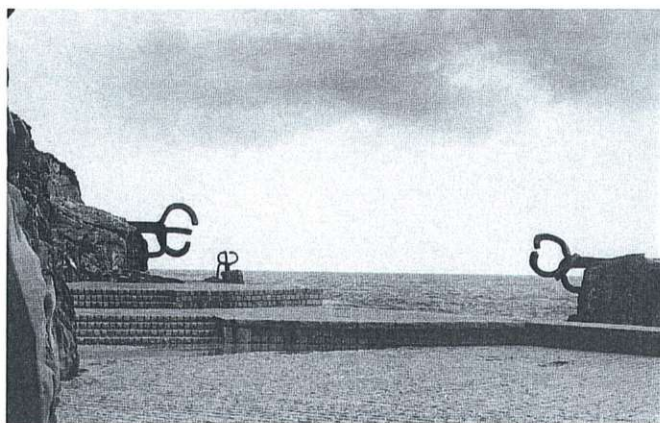
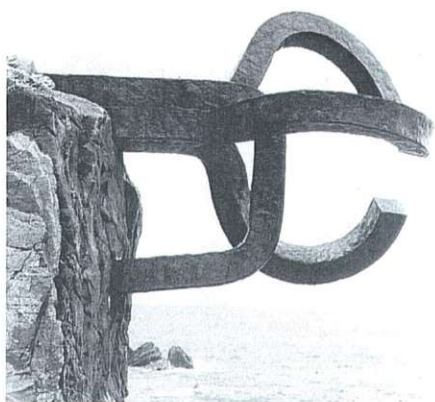




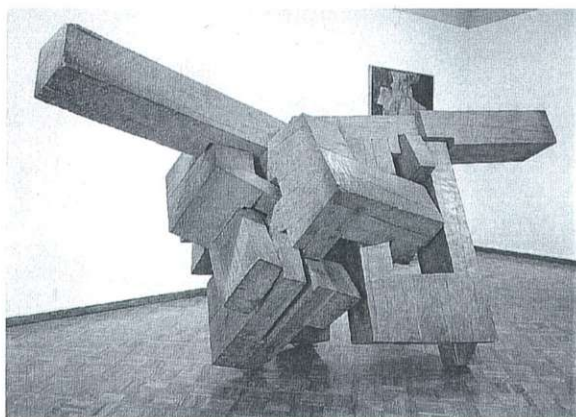
18. kép Goldsworthy: *Locharbriggs sandstone arch*



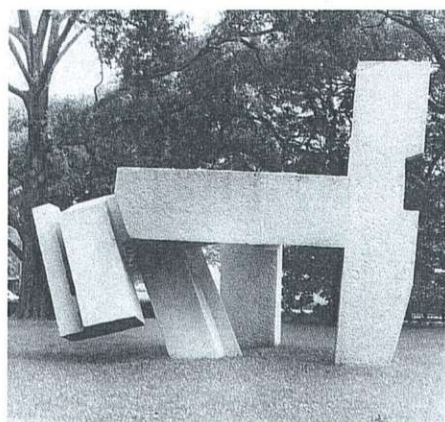
19. kép Goldsworthy: *Woven beech arch*



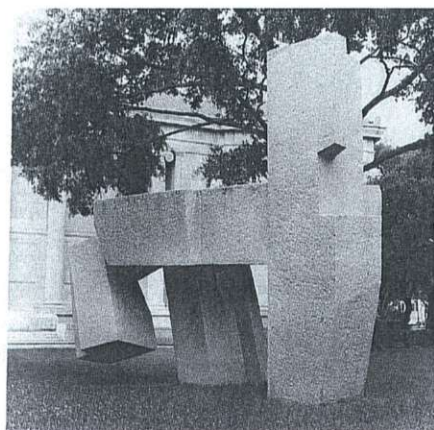
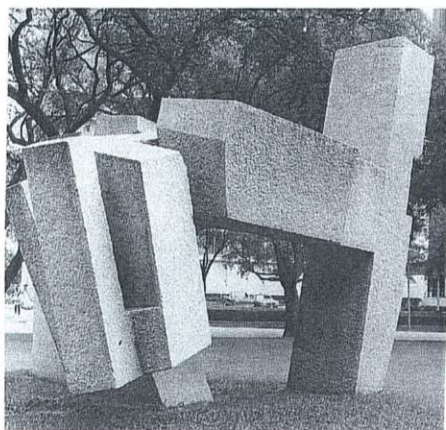
20. kép Chillida: *Wind combs*

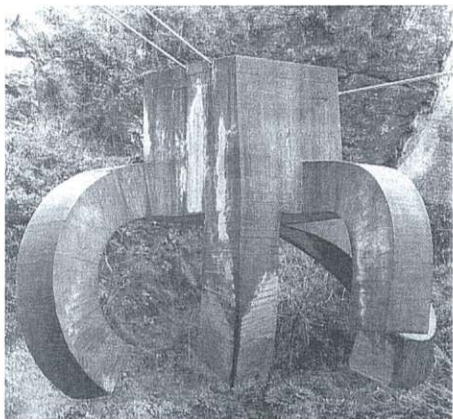


21. kép Chillida: *Abesti Gogora III.*

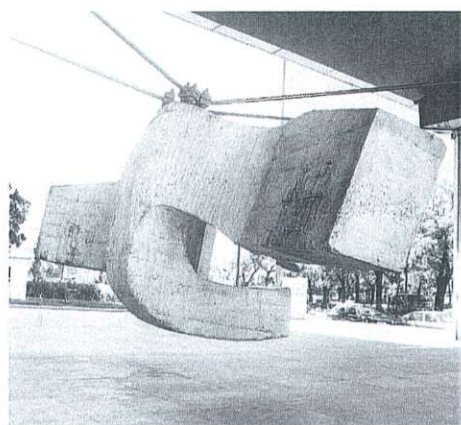
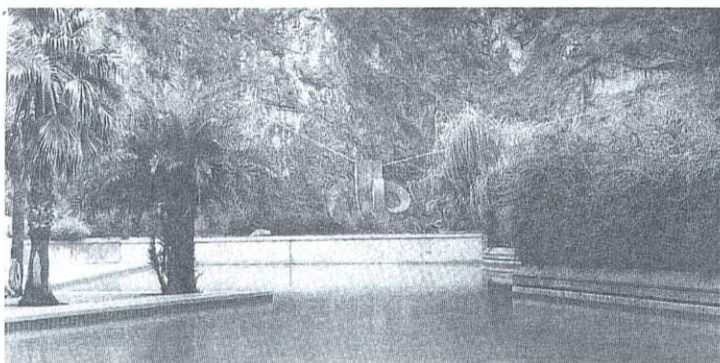


21,a kép Chillida: *Abesti Gogora V.*

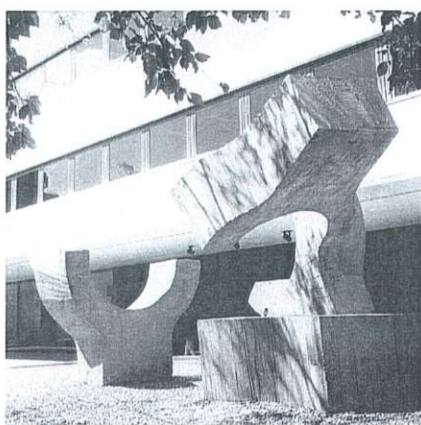




22. kép Chillida: *Eulogy to the water*



22,a kép Chillida: *Meeting place III.*

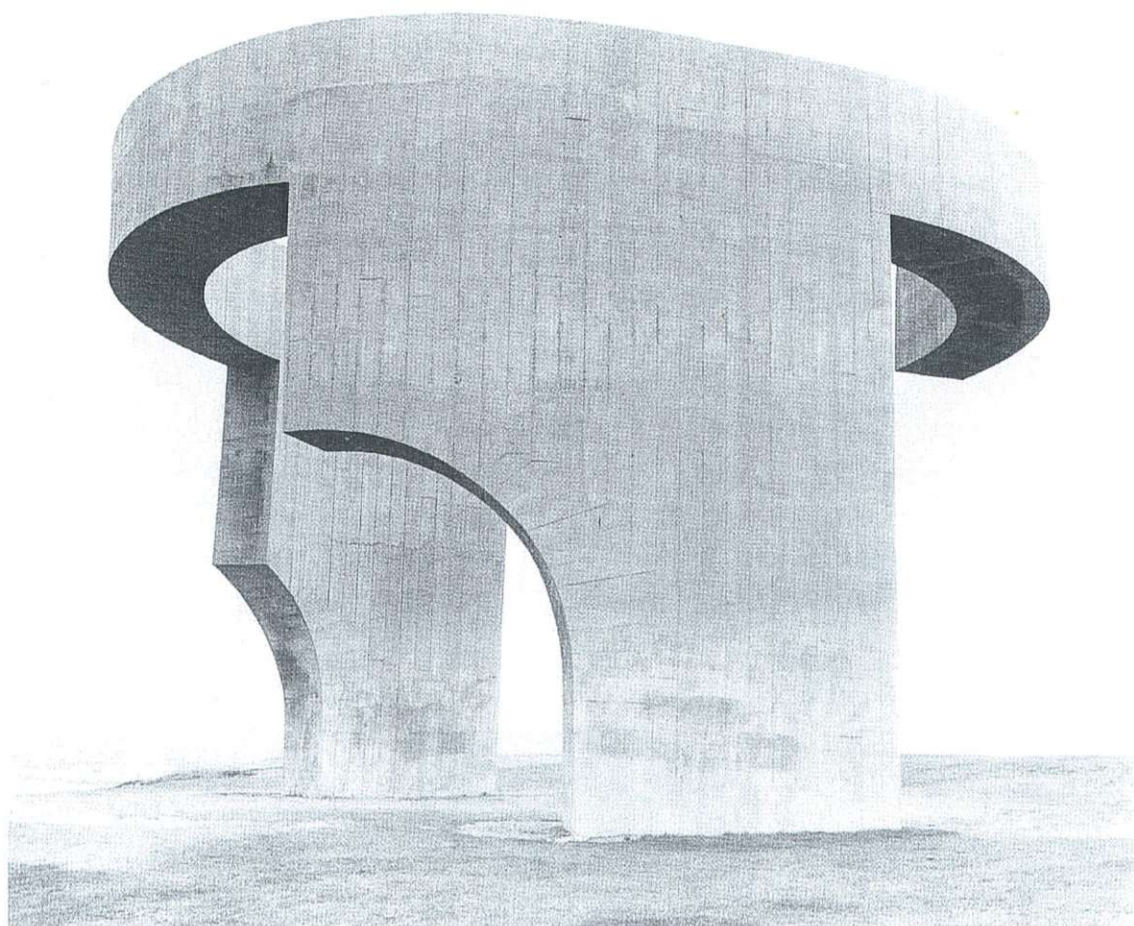


22,b kép Chillida: *Meeting place VI.*

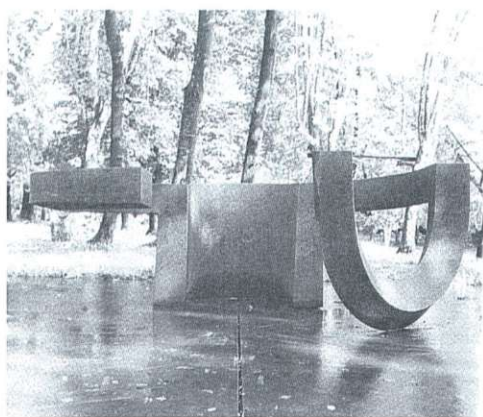


22,c kép Chillida: *Meeting place VII.*

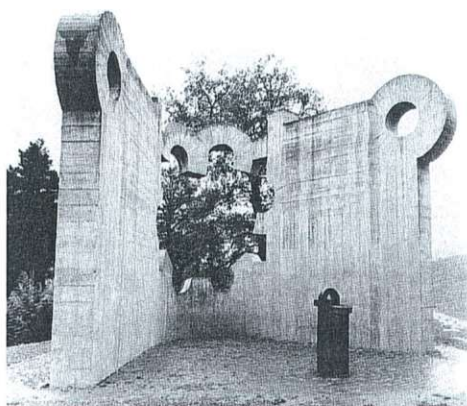




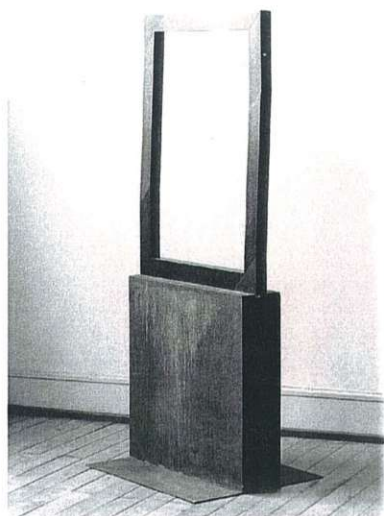
23. kép Chillida: *Eulogy to the horizon*



23,a kép Chillida: *Homage to tolerance*



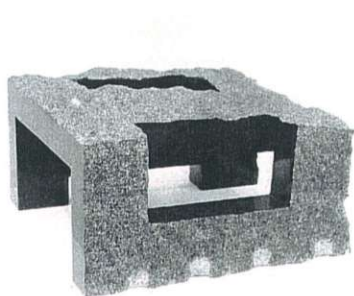
23,b kép Chillida: *Gure aitasen etxea*



24. kép Akiyama: 81-2-SG



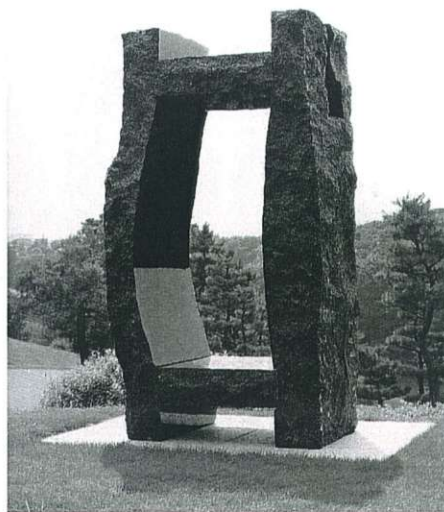
24,a kép Akiyama: 82-3-SG



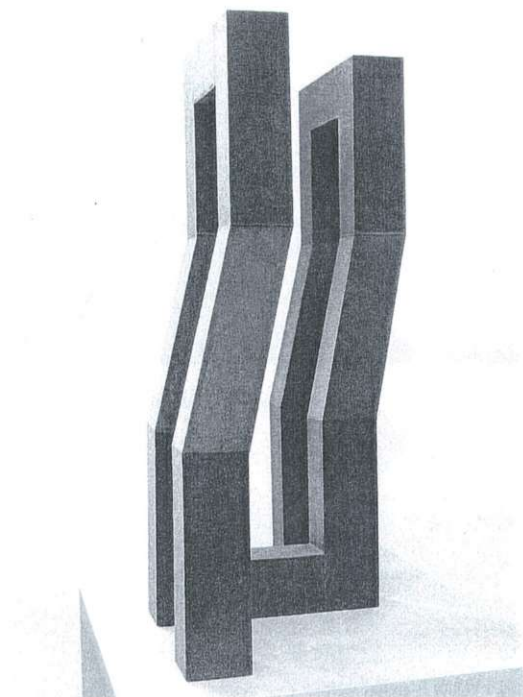
25. kép Akiyama: Shado-Time No. 1.



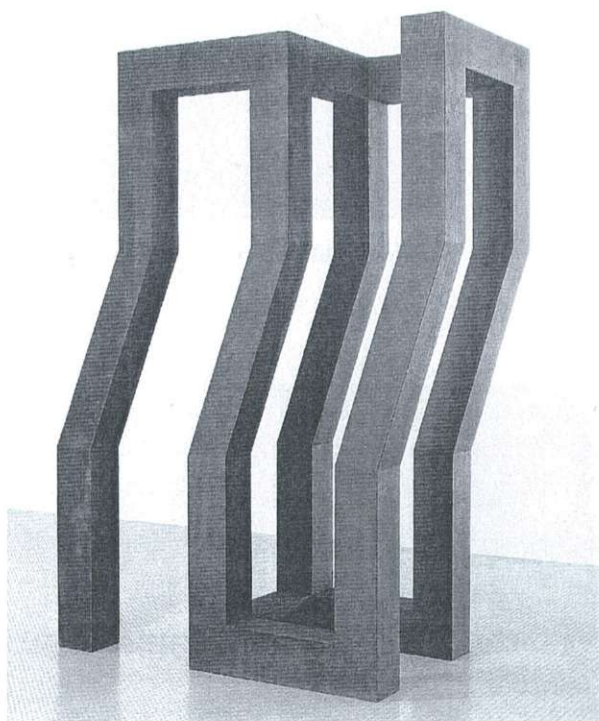
25,a kép Akiyama: Shadow-Time No. 7.



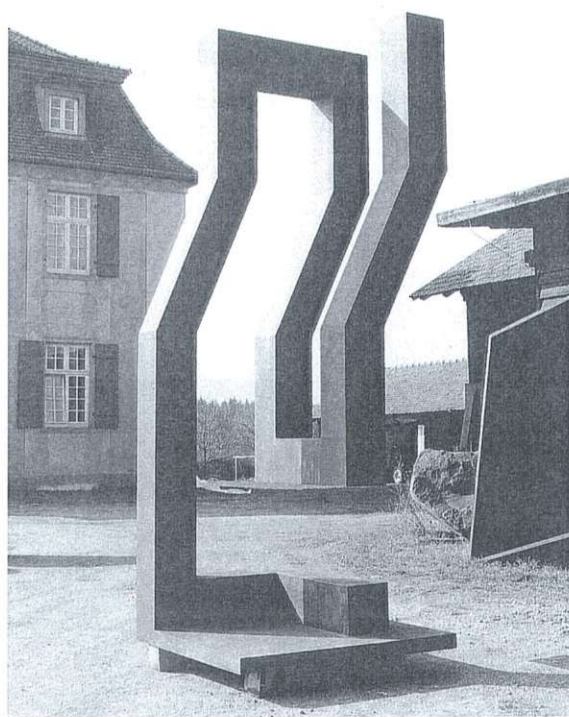
25,b kép Akiyama: Shadow-Time No. 4.



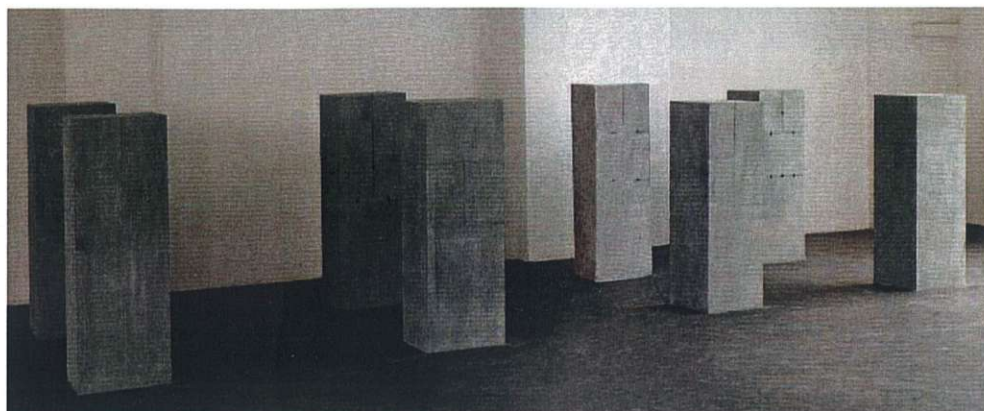
26. kép Akiyama: O. T.



26,a kép Akiyama: O. T.



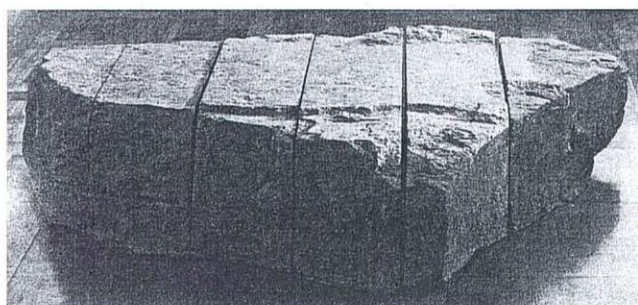
26,b kép Akiyama: Von Hier



27. kép Rückriem: *Művek cím nélkül* 1984-ből



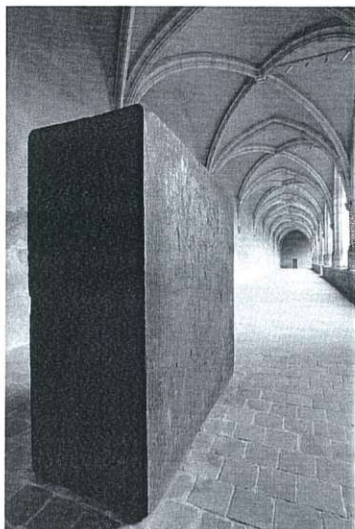
28. kép Rückriem: *Granit Bleu de Vire*



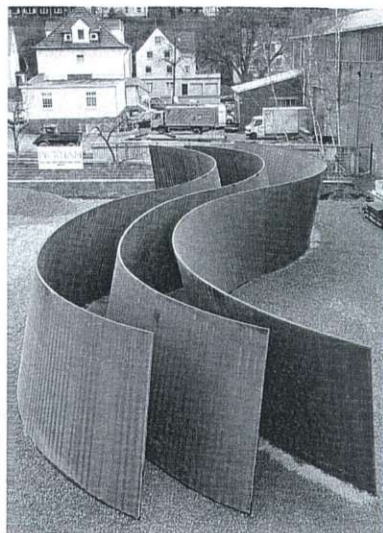
29. kép Rückriem: *Szobor schecenhütten-i palából*



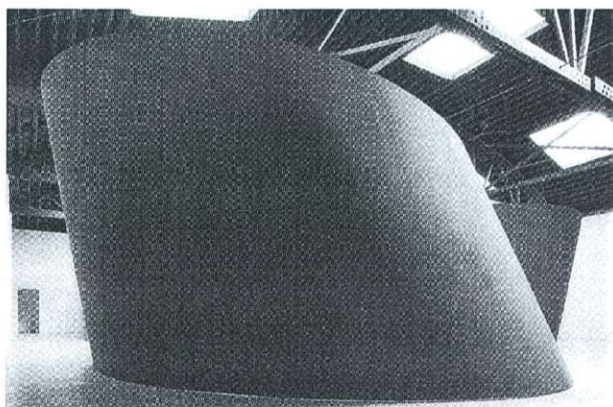
30. kép Rückriem: *Talajmű cím nélkül*



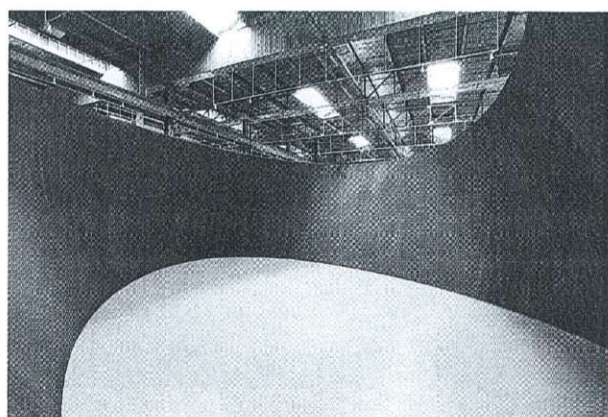
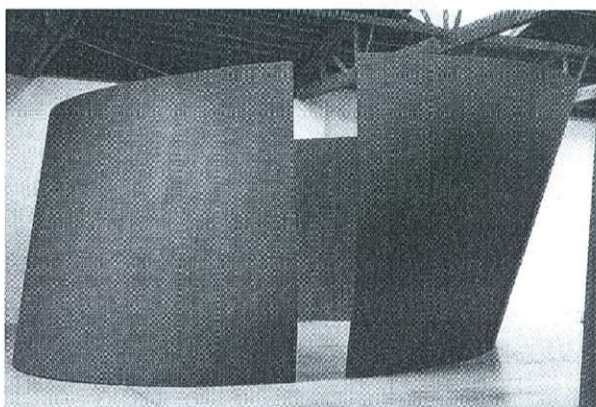
31. kép Serra: *Philibert és Marguerite*



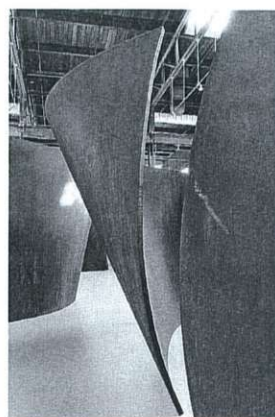
32. kép Serra: *Pickhan's Progress*

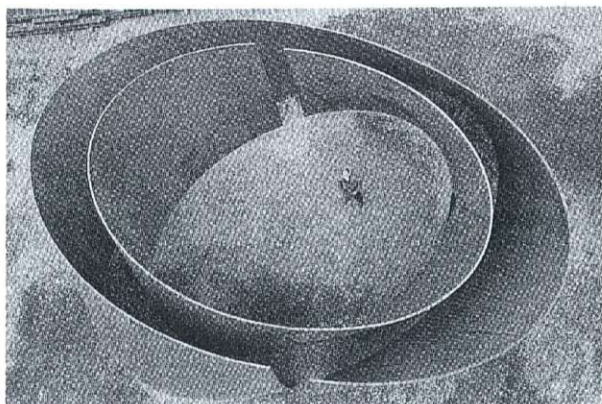


33. kép Serra: *Torqued Ellipse I.*

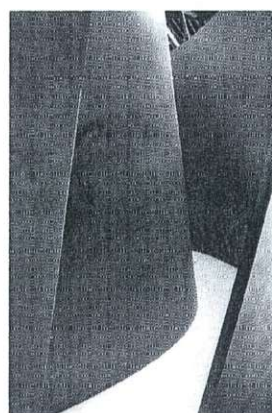


33,a kép Serra: *Torqued Ellipse IV.*





34. kép Serra: *Double Tourqued Ellipse XI*.



34,a kép Serra: *Double Tourqued Ellipse*

